

ÓSCAR GALINDO V.

LAS METÁFORAS IMPURAS.
ESCRITURA, SUJETO Y REALIDAD EN LA POESÍA
CHILENA ACTUAL

DIRECTOR: Dr. Luis Sáinz de Medrano Arce

Departamento de Filología Española IV
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1999

Para VICENTE

que me acompaña mientras

escribo estas páginas

todo el amor que hay en la poesía

AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar constancia de mis sinceros agradecimientos a:

Don Luis Sáinz de Medrano Arce, no sólo por su estímulo permanente durante el desarrollo de esta tesis, sino también porque desde que nos conociéramos en las tierras de Neruda me ha brindado su apoyo siempre amable y generoso.

A los profesores y compañeros del programa de doctorado en Literatura Hispanoamericana, porque durante estos tres años recién pasados me han acogido con su buena amistad.

Al Instituto de Cooperación Iberoamericana y a la Universidad Austral de Chile porque me han regalado el tiempo para escribir estas páginas.

ÍNDICE

PALABRAS PRELIMINARES	1
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. DESDE LA SEGUNDA VANGUARDIA A LA POESÍA DE FINES DE SIGLO	15
1. Antecedentes. La posvanguardia en Chile: crisis de un programa	16
Puros e impuros	19
Algunos registros de la segunda vanguardia	29
2. La poesía de mediados de siglo	46
La crítica: tras la búsqueda de tendencias	49
<i>Hacia una conciencia generacional</i>	54
Entre destierros y tinieblas	62
Llenar el vacío con palabras	72
3. La poesía de los sesenta	75
Agrupaciones, talleres, diversidad	76
La crítica de la sospecha	80
“De parco interés publicante”	90
4. Poesía chilena de fines de siglo	95
La transición a lo nuevo	99
Las poéticas del contrapoder	106
Algunas consideraciones	118

CAPÍTULO II. ENRIQUE LIHN: ESCRITURA, SUJETO Y REALIDAD	120
1. Arqueología de una poética: poesía situada, móvil y agénica	124
2. La construcción de los personajes textuales	142
3. Escritura, historia y autoritarismo	171
CAPÍTULO III. ÓSCAR HAHN: CUANDO LOS GRANDES SÍMBOLOS HUYEN DESPAVORIDOS	186
1. Imitación diferencial y pugna del inconsciente	192
2. En las aguas del río Oscuro	198
3. Detrás de todo gran amor la nada acecha	204
4. Los símbolos despavoridos: escritura y violencia	215
5. En la playa nudista del inconsciente	218
CAPÍTULO IV. LA POESÍA DE GONZALO MILLÁN: BICHOS, ARTEFACTOS Y TIRANOS	231
1. Las posibilidades de una poesía objetiva	234
2. <i>Vida</i> : bichos, artefactos, utopías	238
3. La palabra como <i>Virus</i>	266
4. <i>La ciudad</i> : poesía serial y acumulativa	274
CAPÍTULO V. JUAN LUIS MARTÍNEZ: "LO REAL ES SÓLO LA BASE, PERO ES LA BASE"	287
1. Un proyecto desestabilizador	290
2. Cierta autor: la poesía es lo real absoluto	296
3. La realidad y su representación paradójica	300
4. Epígrafe para un libro condenado: la política chilena	307
5. <i>La nueva novela</i> como complejo semiótico	313

6.	La poesía: el lenguaje de los pájaros	332
7.	La exuberante actividad del "zoológico imaginario"	345
8.	Epígrafe para un libro condenado: la poesía chilena	356
CAPÍTULO VI. RAÚL ZURITA: FLAGELACIÓN, ALEGORÍA		
	Y REENCUENTRO	359
1.	Una poesía cívica: el arte como historia	364
2.	Del sujeto psicótico al sujeto sano: soñar es representar	382
3.	El sueño como sistema de representación	388
4.	"Áreas verdes: las llanuras de la palabra"	398
5.	<i>Anteparaíso</i> : represión y utopía	402
6.	<i>La vida nueva</i> : poesía, historia y fundación	423
CAPÍTULO VII. JOSÉ ÁNGEL CUEVAS: UTOPIA Y METAPOLÍTICA		441
1.	El proyecto poético: "este pedazo de Chile que soy"	444
2.	La situación enunciativa: una nueva liquidación del yo	450
3.	El ex-poeta dialoga con la neovanguardia	456
4.	Las metáforas de un proyecto de país. El discurso político: nostalgia y desmitificación	466
5.	La historia del presente: la imagen de la patria	478
6.	Los símbolos de una excultura popular	489
CAPÍTULO VIII. LA REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA EN CUATRO		
	POETAS ACTUALES	497
1.	Juan Pablo Riveros: los fuegos de la historia	504
2.	La poesía de Clemente Riedemann: las falsas monedas de la historia	515
3.	El carnaval histórico: <i>La Tirana</i> de Diego Maquieira	536

4.	Las navegaciones y naufragios de la historia: Tomás Harris	548
	CONCLUSIONES. APUNTES PARA UNA DISCUSIÓN	562
	BIBLIOGRAFÍA	590
1.	Bibliografía general (citada)	591
2.	Bibliografía general sobre literatura chilena contemporánea (obras citadas)	593
3.	Bibliografía sobre poesía chilena de mediados a fines de siglo (textos citados y consultados)	596
4.	Sobre Enrique Lihn	603
5.	Sobre Óscar Hahn	616
6.	Sobre Gonzalo Millán	624
7.	Sobre Juan Luis Martínez	629
8.	Sobre Raúl Zurita	635
9.	Sobre José Ángel Cuevas	661
10.	Sobre Juan Pablo Riveros	664
11.	Sobre Clemente Riedemann	665
12.	Sobre Diego Maquieira	667
13.	Sobre Tomás Harris	670

**LAS METÁFORAS IMPURAS.
ESCRITURA, SUJETO Y REALIDAD EN LA POESÍA
CHILENA ACTUAL**

¿Dónde está lo real?

Lo real ha invadido lo real

en eso estamos todos de acuerdo

en que no hay escapatoria posible

(Lihn)

Las definiciones deben ser claras y breves

(Millán)

Lo real es sólo la base, pero es la base

(Martínez)

nadie quiere ver la realidad

nadie cree en nada

(Cuevas)

Esta es la hora en que los grandes símbolos

huyen despavoridos

(Hahn)

A escobazo limpio con la realidad

La historia sólo recolecta

monedas falsas

(Riedemann)

La vida privada

de la Historia de Chile

(Maquieira)

Sépanlo me he atendido a la más

estricta verdad

(Riveros)

pero hay resabios de sueños

que se mezclan engañosos con lo real

(Harris)

Sé que todo esto no fue más que un sueño

pero aquella vez fue tan real

el peso de la tierra en mis manos, que llegué a creer

que todos los valles nacerían a la vida

(Zurita)

PALABRAS PRELIMINARES

Estas páginas pretenden ingresar al territorio del debate de una serie de preguntas que han ocupado a la poesía chilena actual. ¿Cómo la poesía habla hoy acerca de sí misma y de las relaciones que establece con el discurso social? ¿Cómo la literatura habla hoy acerca de la realidad, en un momento en que ha hecho crisis la idea de representación? ¿Cómo la poesía habla hoy acerca del sujeto en un momento en que se supone que ha hecho crisis y ha pasado a decorar los museos de la literatura? En el fondo se trata de una misma pregunta que, en la medida de lo posible, procuraremos abordar como un problema abierto a múltiples perspectivas de conocimiento. Existe una dimensión semiótica, otra semántica, otra comunicacional. Por lo mismo lejos de establecer distinciones, a veces arbitrarias en extremo, procuraremos centrar siempre nuestra mirada en la escritura donde esos debates se producen.

Procuramos evitar largas disquisiciones acerca de las bases teóricas que justifican nuestra perspectiva de lectura, y esperamos que éstas se encuentren incorporadas a nuestra escritura. No queremos convertir la poesía en un pretexto, sino que la entendemos como un lugar, abierto y móvil, como un mercado de las libres ocurrencias por donde transitan buena parte de las mejores ideas que produce una sociedad para imaginarse a sí misma.

La poesía chilena del último tiempo es sin duda más amplia y compleja que la que convocamos en estas líneas. Hemos optado básicamente por una tradición, aquella que de una u otra manera, vuelve sobre la tradición de la vanguardia, en el entendido de que su gesto básico no es la innovación textual, ésta a lo más es una necesidad, sino la

búsqueda de la superación de la noción de texto como obra de arte, para situarse en el terreno en que el texto se deshace en otros discursos, en otros saberes, en otros gestos. La poesía chilena actual no sólo se nombra a sí misma, más allá de momentáneos olvidos, sino que también nombra aquel espacio de la vida que le desborda. No es casual, por lo mismo, que una y otra vez se interrogue acerca de sí misma, acerca de qué es la realidad que quiere y no alcanza a nombrar, acerca de quién es el sujeto que enmascara o revela.

Quiero imaginar una metáfora para partir. En algún momento Huidobro se imagina como un viejo marino que parte a coser los horizontes cortados. Imagina una ruptura que es necesario reconstruir, pero el resultado no puede ser otro que el remiendo. Quiero imaginar que el esfuerzo de la poesía es ése. Desde aquel horizonte remendado la poesía chilena actual vuelve una y otra vez sobre el lugar de la realidad que le ha sido tantas veces cortado. Lo interesante resulta precisamente de ese momento en que se sabe que ese sueño ya no existe, pero que todavía es necesario seguir hablando desde ese lugar. Indagamos pues en metáforas impuras, como un traje, en aquellos símbolos sin pureza que imaginó Neruda y que una y otra vez vuelven a la poesía. En aquellos lenguajes que no excluyen deliberadamente nada, ni incluyen deliberadamente todo.

No pretendemos hacer una historia, ya se sabe que la poesía es más filosófica que la historia, sino que aspiramos a entrar en el centro de un debate. En aquel territorio donde las imágenes que son ideas pugnan por su liberación.

Durante el desarrollo de esta investigación he recibido el apoyo intelectual y el estímulo de muchas personas. A don Luis Sáinz de Medrano que me ha leído con atención y afecto estas páginas. A Níall Binns que ha puesto su buena biblioteca sobre

poesía chilena a mi disposición. A mi hermana Carla Ximena que tanto me ha ayudado en los rastreos bibliográficos desde Chile. A muchos de los poetas que transitan estas páginas y tantos otros que apenas menciono, que me han hecho llegar sus libros y que no pocas veces me han obsequiado su amistad. Para todos ellos mi sincera gratitud y afecto. Lo que pueda haber de acierto y de afecto en estas páginas también les pertenece. De lo otro mejor ni hablar. Espero que algo de la magnífica poesía que sopla en todas partes sus secretos haya llegado también hasta aquí y me justifique aunque sólo sea porque se mueve con el mismo viento.

INTRODUCCIÓN

La poesía chilena sigue siendo uno de esos espacios desde los cuales se ha realizado una de las más interesantes exploraciones en el curso del lenguaje y en la elaboración de propuestas de vida. En términos amplios lo anterior supone una compleja reflexión sobre las relaciones que se establecen entre literatura y realidad, poniendo en el centro de la indagación los problemas de representación que surgen de la comprensión del texto literario como un fenómeno semiótico tanto como comunicacional. En un espacio que tiende a la especificidad, la literatura ha tensionado este discurso y curiosamente ha resistido reducirse a los límites que su institucionalidad le impone. Espacio democrático y abierto en el que la capacidad de imaginar el lenguaje y el mundo sigue siendo uno de sus más preciados atributos y alegatos. Su gran preocupación sigue situándose en el nivel de las relaciones no siempre resueltas, entre lenguaje y realidad y, en un plano específico, en el espacio de una reflexión en torno a los problemas de representación de la literatura. Si este proceso atraviesa la literatura hispanoamericana contemporánea desde la misma ruptura de la poesía como mimesis durante la primera vanguardia, la postvanguardia ha debido reprocessar esta problemática desde su ruptura.

El objeto de estudio de nuestra investigación será entonces la postvanguardia chilena y las principales claves estéticas de esta tradición en los principales proyectos poéticos en curso, de ahí el énfasis que concederemos a la reflexión metatextual de los autores, en tanto definición del objeto poético. Un segundo modo de leer este proceso consiste en proponer que en esta dinámica la poesía es entendida como una negación y ruptura de la

institucionalidad literaria por la vía de la transgresión de la figura del sujeto autor, sobre el que se articula la tensión escritural, en los márgenes de la ruptura o recuperación de su estatuto tradicional. Una tercera perspectiva que consideraremos es la relación entre escritura y realidad, a partir de dos polos complementarios: la relación entre escritura y política y escritura e historia. Hay que considerar además que esta discusión es posiblemente la clave del desarrollo de la vanguardia en su conflictivo entrecruzamiento con los discursos políticos e históricos, pero que, además, se agudiza en el contexto de la dictadura militar. En este contexto la escritura se convierte en uno de los medios de transgresión de las pautas comunicativas dominantes, pues la reflexión sobre el estatuto del sujeto permite explorar las relaciones entre el sujeto y escritura y entre escritura y realidad. Por esta vía se indaga en las relaciones entre literatura y poder.

En esta geografía cultural, se ponen en juego aspectos ligados no sólo a la calidad y construcción de los textos, sino también a proyectos que superan el ámbito de la escritura, para vincularse muchas veces, a proyectos de sociedad. Su respuesta parece escapar a la crítica de textos, para vincularse al ámbito de aquello que estando más allá de la página lo constituye. Evidentemente éste no es un problema específico de la literatura chilena actual, ni mucho menos de la poesía. El problema se entronca con la definición de lo literario, sobre todo luego de las tentativas textualistas, lo propio, su definición, como veremos después, parece casi siempre estar afuera o bien su adentro es un afuera. El poeta de esta manera se pone en juego a sí mismo y evidencia una posición que entra en relación con su propio tiempo y contexto.

Proponerse el estudio de un proceso creativo en la poesía chilena actual, implica realizar una serie de distinciones arbitrarias bajo el supuesto de su necesidad metodológica.

Este razonamiento encuentra su justificación en la comprensión de los procesos literarios como actualización de una serie de propuestas en movimiento, en relación con un *horizonte de expectativas* sobre el que el escritor codifica sus textos y que interactúan con el respectivo horizonte de expectativas de los lectores. Esta serie de restricciones que condicionan el proceso de producción de un texto definen la *metalengua* en tanto ámbito sobre el que se construye el "conjunto de motivaciones (normas) que hacen posible la producción y recuperación de textos en cuanto estructuras verbo-simbólicas en función cultural"¹. En nuestro trabajo pensamos entonces que los poetas no sólo producen textos sino también proyectos de escritura y de ahí la importancia que concederemos a la reflexión metatextual en que se inserta la producción poética.

Este principio permite entender que la definición y caracterización de un proceso literario pasa necesariamente por la atención a este conjunto de motivaciones. Lo anterior puede explicar, en parte al menos, la preocupación que los mismos escritores han mostrado por delimitar los alcances de sus propias prácticas literarias, en mayor medida cuanto más novedad implica su propuesta respecto al horizonte vigente en un determinado momento. En este espacio se entiende la continuidad metatextual que ofrece en Chile e Hispanoamérica el conjunto de escritores adscritos a la vanguardia. Su diálogo

¹ Walter Mignolo: *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Crítica, 1978, pp. 56-57. 1. Lo anterior "significa suponer que tanto el productor (o el autor) escribe su texto respondiendo a un horizonte de expectativas de su audiencia; como que la audiencia interpreta el texto en cuestión sobre el horizonte de expectativas que el texto orienta por la clase a la cual pertenece", en: "El metatexto historiográfico y la historiografía indiana", *Modern Languages Notes* Vol. 96, Nº 2, marzo de 1981, p. 350. El planteamiento de Mignolo recoge una idea de Michael Foucault quien habló de "formaciones discursivas" para referirse a clases de textos que basan su unidad sobre ciertos principios que permiten hablar de *familias de textos* (la economía, la historiografía, la filosofía, etc.). Ciertamente debemos considerar a la literatura dentro de este conjunto de problemas y definiciones. Cf.: *El orden del discurso*. Traducción de Alberto González Troyano. Barcelona, Tusquets, 1987, 30 ed.

inevitablemente se inserta en una continuidad que ve la actividad poética como transgresión. Este gesto que tiene su origen en la poesía romántica abre la lírica moderna, en tanto ruptura del culto a la tradición. Ante una escritura que mira hacia atrás la modernidad supone un permanente gesto de novedad y de cambio cultural. No nos detendremos ahora en los alcances de esta tesis, creo sin embargo que en el contexto de la poesía chilena la vanguardia es una tradición específica que permanentemente trata de completar el gesto epistemológico de ruptura del concepto de poesía como saber y expresión personal, tal vez para resituarlo una y otra vez en nuevos términos.

Harbermas recuerda, citando a H. Robert Jauss, que el concepto “moderno” en su forma latina *modernus* se empleó por primera vez a finales del siglo V, para distinguir el presente, que se había convertido oficialmente en cristiano, del pasado romano y pagano. Con contenido variable, el término “moderno” expresa una y otra vez la conciencia de una época que se pone en relación con el pasado de la antigüedad para verse a sí misma como el resultado de una transición de lo viejo a lo nuevo². El culto a lo nuevo, al cambio, a lo transitorio y efímero parecen ser indicadores inevitables de esta noción de modernidad, más aún cuando este concepto se aplica al ámbito de lo estético. La noción de postmodernidad o postvanguardia que preferiremos en nuestro trabajo, indica, entre otras ideas, que la vanguardia, ha hecho crisis pero que sigue manifestando ciertos residuos en formas artísticas actuales, debemos suponer degradadas respecto de la vanguardia histórica. Esta percepción degradada de la vanguardia no esta ajena a muchos planteamientos, toda vez que inevitablemente se vuelve a la vanguardia histórica para explicar el desarrollo de lo

² “Modernidad versus postmodernidad”, en Josep Pico (ed): *Modernidad y postmodernidad*. Madrid, Alianza, 1988, pp. 87-88.

post, lo neo, etc. Tal vez, también en esta perspectiva se puede hablar de una modernidad artística inconclusa. Conocido es que el propósito de la vanguardia histórica en tanto búsqueda de superar la distinción entre arte-vida ha hecho crisis y, por lo tanto, su fracaso se ha producido fundamentalmente en el ámbito de su recepción en la sociedad. En otros términos su vigencia persiste en la medida en que su reclamo tenga sentido histórico.

Esta voluntad por romper con la especificidad artístico-literaria supone una operación semiótica de expansión del significante literario, por un lado, y al mismo tiempo de una transgresión política, en la medida en que introduce nuevos parámetros de diálogo cultural, al insertarse en otras disciplinas del saber y del poder desbordándolas. Les interesa a todos ellos hacer del arte una práctica vital. Este puro aspecto exige una reflexión, pues es inimaginable la historia del arte sin este presupuesto vitalista. La atmósfera academicista, el saber enciclopédico, el mercado del arte, son los elementos ante los cuales estos artistas reaccionan como un alegato cultural frente a su tiempo. Por lo demás ya se ha discutido el fracaso de las vanguardias históricas en la medida que al pretendido intento de hacer artística la vida, rápidamente la encontramos superada por una nueva reinserción en el circuito institucional del arte³. El gesto de la vanguardia, sin embargo, permaneció como tal, como una propuesta que se encuentra atravesada por sus gestos y proyectos originales o iniciales, abriendo nuevos modos de conceptualizar el arte y de insertarlo en la cotidianidad humana. Así vista la gestualidad vanguardista sigue siendo una de las constantes de estas propuestas artísticas.

³ Una discusión sobre los alcances de la supuesta crisis de la vanguardia se encuentra en la obra de Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

Volvamos entonces sobre el punto. Les preocupa a todos ellos el hacer del arte una práctica vital, entendiendo la barrera que separa al arte de la vida como un producto cultural arbitrario y convencional que no se compadece con la finalidad de la práctica artística que tiende a "hacerse" vida y de la vida que se renueva y vitaliza a partir del arte. Se trata en suma, no sólo de cambiar el arte, sino y sobre todo, de cambiar las reglas que rigen la vida. O deberíamos decir mejor, aunque ello nos signifique el riesgo de generalizar aún más, con tal de cruzar ahora el río, que se trata de "intervenir" el lenguaje mismo, en tanto éste define las reglas del comportamiento social colectivo e individual. La creación de un "lenguaje nuevo" supone, no sólo alterar la tradición literaria, sino alterar la vida misma, dado que el arte anterior encuentra su justificación principalmente en ciertas prácticas estéticas, el nuevo arte supone su afirmación en la construcción de nuevas relaciones que han de regir la vida de los hombres.

En la poesía chilena de las últimas décadas esta reflexión ha sido asumida fundamentalmente como una exploración sobre el lenguaje, pero no desde su enclaustramiento, desde su inmanencia, sino desde los conflictivos cruces que establece con otros lenguajes. De esta manera la problemática no se encuentra vinculada como ocurrió en una primera etapa a la idea de la poesía como medio de conocimiento de nuevas realidades, sino como una indagación en el espacio de los fenómenos culturales. Como veremos más adelante esta escritura en buena medida, aunque no exclusivamente, hay que leerla en diálogo con otros discursos aportados por un contexto histórico y cultural específico.

Por razones de ordenamiento de la información introduciremos nuestro trabajo con una mirada panorámica sobre la poesía chilena producida con posterioridad a la vanguardia

histórica, hasta fines de siglo. Básicamente a partir del momento en que la vanguardia histórica hace crisis al interior mismo de la segunda promoción vanguardista, por medio de una renuncia estética de la idea de poesía como exploración en las regiones oscuras del sur, en favor de un "nuevo realismo", alimentado, entre otros factores, por la poesía americanista de Neruda. Las "mejores cabezas" de la segunda vanguardia: Gonzalo Rojas, Volodia Teitelboim y, desde otro espacio, Nicanor Parra encabezan esta ruptura. El "surrealismo a la chilena" que surge de la búsqueda de una poesía de la claridad supone, por cierto, una vuelta a la realidad, aunque poco tenga que ver con el realismo social que animan sus pares de la generación del 38. Baste señalar aquí que su presencia es imprescindible a la hora de definir algunas claves del lenguaje de los poetas posteriores, aun cuando rápidamente abandonen las estrategias del antipoema y su humorismo desacralizador. La culminación de esta ruptura fue animada básicamente por los poetas del 50 (con las diferencias del caso, Lihn, Arteche o Teillier forman parte de este nuevo horizonte) en su alegato tanto en contra la poesía surrealizante como contra la poesía social, dando lugar a una concepción inicial de la poesía como exploración en una subjetividad amenazada por los conflictos de la contemporaneidad y a una imagen del poeta lejana al "yo hipertrofiado" de ambas modalidades de la vanguardia.

En el desarrollo de nuestra investigación consideraremos un conjunto significativo de poetas que se insertan en este debate, con la pretendida finalidad de ir expandiendo nuestra lectura hacia la poesía de fines de siglo. Iniciaremos esta aproximación con la lectura de la obra poética de Enrique Lihn en nuestra opinión el poeta que mejor sintetiza el conjunto de problemas que atraviesa la poesía chilena del último medio siglo. Desde la publicación de su tercer libro, *La pieza oscura* (1963), nos enfrentamos a una progresiva

desconfianza en el lenguaje poético como medio de representación y de cambio social. Su poesía, sin embargo, no pretende eludir una profunda indagación en torno a una pregunta básica sobre el estatuto de la realidad, por medio de una escritura que acentuará los rasgos de fragmentariedad y dispersión, por medio de la consolidación de una poética situada, que surge de los permanentes desplazamientos provocados por la inestabilidad ideológica del sujeto de estos textos. Sus libros, concebidos como macrotextos inestables, ensayan múltiples aproximaciones al registro situacional de una permanente mirada sobre la cultura y las contradicciones sociales y políticas contemporáneas.

Aunque la siguiente promoción (la de los 60) se ha estudiado de modo independiente (y en el primer capítulo mantendremos esta distinción) lo cierto es que puede considerarse en su línea dominante como una promoción de continuidad que exagera el abandono de los grandes proyectos de la poesía de principios de siglo, para acercarse a un minimalismo cotidiano, a un intimismo subjetivo, que el tiempo bajo la forma de la violencia se encargará de desarmar. Dos poetas que superan esta comprensión de la escritura son Óscar Hahn y Gonzalo Millán. El primero, que comienza a publicar en 1961, acentúa desde una escritura neomanierista (neobarroca para algunos críticos) la fusión de la tradición vanguardista con la tradición clásica hispánica, dando lugar a una escritura definida por la ambigüedad y la inestabilidad semiótica y lingüística, por medio de la hibridación de diversos registros de lenguaje; el segundo, a partir de una peculiar concepción de una "poesía objetiva" explora en la neutralidad del sujeto y en los espacios micropolíticos para ir avanzando hacia una escritura centrada en los problemas políticos y sociales derivados del contexto dictatorial.

Un segundo momento es el que se abre en la poesía publicada con posterioridad al

golpe militar del 73. Resulta interesante el estudio de este momento porque algunos de los gestos vanguardistas vuelven por sus fueros ya avanzada la década de los 70 y con posterioridad al golpe militar. La vitalidad del debate en este momento vuelve a situar la discusión ahí donde interesa, es decir, en la interacción entre literatura y vida, entre arte y sociedad. Una explicación simple de esta problemática ha sido percibir este discurso como base de un debate contra el autoritarismo y el discurso de la censura. Sin embargo su origen se encuentra obviamente en la década precedente. Se podrá contradecir este aserto sobre la base de que la poesía chilena transcurría básicamente ajena a estas discusiones, en la consolidación de un lenguaje intimista, curiosamente al margen de los grandes debates sociales que ocupaban la escena política del momento. Tal vez se trataba no más que de otra manera de situarse al margen del discurso público dominante. Como sea la llamada neovanguardia, que irrumpe a mediados de los 70, ha servido ciertamente para otorgar un nuevo dinamismo a la poesía chilena que se ha abierto a la recuperación de las principales claves de los debates culturales. Digamos, por ahora, que la experimentación textual aspira a recuperar la tradición polémica de la vanguardia no sólo en el terreno de los procedimientos poéticos, sino también en su "intromisión" en el terreno del debate social. En este contexto nos ocuparemos del gesto experimental de Juan Luis Martínez fundada sobre la base de las paradojas que ofrece la representación de la realidad. Por lo mismo, nos ofrece una escritura en la que el sujeto aparentemente es una ausencia y la tradición literaria un motivo de diversión. De este modo pone en el centro de su obra las posibilidades de representación de la realidad, al remitirse al desarrollo de las filosofías del lenguaje y de las ciencias, pero situándose oblicuamente en el contexto chileno. La realidad se vuelve desmesurada y absurda precisamente por las carencias de los lenguajes que pretenden

explicarla y reducirla. Así cada texto esboza una contradicción, una negación de la afirmación y una afirmación de la negación. En muchas ocasiones el absurdo es el procedimiento más recurrente, pero, desde una perspectiva integradora, sus textos organizan un sentido, en los que la paradoja es la figura clave.

La relación entre escritura y política la abordaremos en el estudio del discurso alegórico-político de Raúl Zurita y la escritura metapolítica de José Ángel Cuevas. Zurita, en sus primeros textos ofrece también una identidad en crisis y la imposibilidad de verbalización de experiencias extremas de vida, pero su proyecto poético surge precisamente como un intento de recuperación del sujeto y de la capacidad comunicativa en un contexto autoritario y represivo. Si Enrique Lihn y Juan Luis Martínez tensionan las posibilidades alegóricas y analógicas de la poesía, Zurita vuelve por estas claves como estrategia de sentido y avanza hacia la recuperación de un proyecto utópico que tiene sus antecedentes en la primera vanguardia y en la poesía política de Neruda. Es tal vez ésta la razón fundamental que ha permitido que su propuesta alcance un interesante impacto en el horizonte receptivo del momento. Cuevas, por su parte, evidencia el desencanto ante los discursos políticos reivindicativos, pero desde una mirada definida por una evaluación del pasado reciente, explorando en el discurso popular y en la desacralización de los restos de la cultura popular. Finalmente nos concentraremos en el estudio de la obra de Juan Pablo Riveros, Clemente Riedemann, Diego Maquieira y Tomás Harris. Se trata de un conjunto de textos notables para comprender la dimensión crítica de la poesía chilena en torno a las posibilidades del intento de rearticular una reflexión sobre la temporalidad histórica.

No pretendemos en nuestro trabajo hacer investigación histórica, pero inevitablemente al trabajar con un período relativamente amplio inevitablemente

entroncaremos con ciertos problemas propios de la historiografía literaria. Nuestro propósito no será entonces construir una historia de los hechos y personajes, sino de las ideas poéticas en juego, de los proyectos de escritura materializados en determinados textos. Por eso mismo intentaremos establecer un diálogo subterráneo entre los distintos poetas que estudiamos porque este diálogo es el que se establece precisamente entre ellos. Es sobre la base de este diálogo como se construye precisamente una tradición poética. Si hoy se puede hablar (con las reservas del caso) de poesía chilena, no es porque nos encontremos con un grupo de escritores nacidos en esta "loca geografía", sino porque buena parte de su escritura se puede leer por las relaciones interculturales que establece de modo diacrónico y sincrónico. No olvidamos por lo demás, que más allá de las distinciones generacionales de la crítica, los poetas de mediados de siglo siguen publicando parte muy significativa de sus obras en relación con los poetas del último cuarto de siglo. A la inversa la poesía de estos últimos poetas tiene como uno de sus referentes la producción anterior. Evitaremos, por lo mismo, referirnos a "generaciones literarias" y cuando eso ocurra no tendrá otro propósito que aludir a nominaciones suficientemente conocidas, que sirven para reconocer a un conjunto de autores que comienzan a publicar más o menos en un mismo contexto. Lo que nos interesará es sobre todo el modo como una promoción irrumpe frente a un determinado horizonte de expectativas, en una dialéctica compleja, y a veces contradictoria, unas relaciones polémicas que el tiempo, eso sí, tiende a minimizar. Como sea lo que hay de juego y vuelo nace muchas veces de este diálogo sólo parcialmente determinado por razones generacionales.

CAPÍTULO I

DESDE LA SEGUNDA VANGUARDIA A LA POESÍA

CHILENA DE FINES DE SIGLO

1. Antecedentes. La postvanguardia en Chile: crisis de un programa

La discusión sobre la escritura en la poesía chilena contemporánea es fundamentalmente un problema de representación, bien expresada por un poeta que sintetiza las preocupaciones a veces antagónicas de la segunda vanguardia: "La realidad detrás de la realidad, pero desde el relámpago" (Gonzalo Rojas). Esta afirmación sirve para explicar una de las preocupaciones fundamentales del curso poético que pretendemos estudiar. ¿Cuál es la realidad que el texto poético debe representar? ¿Cuál es la noción de texto que sustenta este propósito? ¿Cuál es la figura del poeta que se construye en esta dinámica? Esta búsqueda supone establecer las relaciones que se producen entre texto y extratexto, entre texto y realidad y, finalmente, entre literatura y vida. Ciertamente es que para la primera vanguardia un nuevo modo de representación de la realidad supone un mentís a un realismo ingenuo en boga a principios de siglo, como parte del criollismo más primario que la vanguardia quiso ver. Pero, por otro lado, implica también entrar en el debate de su alternativa modernista, es decir, el rechazo a la búsqueda de espacios exóticos, carentes de densidad social o vital. Resulta interesante agregar que la primera vanguardia se vio compelida a ver en la palabra poética una nueva forma de identidad, ya no con la realidad factual, sino con otras realidades de valor, a veces, metafísico, cuya máxima al fin y al cabo era ordenar el mundo con palabras. Por esta vía al rescate, primero, de los simbolistas, y en especial de Jean Arthur Rimbaud, se unen luego el de Freud y Marx, triple dimensión de lo que se quiso ver como un mismo proceso de transformación. La búsqueda de una realidad autónoma a la naturaleza en la poesía huidobriana, por ejemplo, no constituye propiamente

un escapismo de la realidad, sino el establecimiento de una realidad nueva potenciada por las posibilidades del lenguaje poético y, por lo tanto, una ampliación del universo cognitivo del hombre. Al fin y al cabo supone completar al hombre, lograr el hombre total en una poesía total. Esta doble pretensión que recorre la poesía chilena debe ser tomada en cuenta con seriedad toda vez que se mantiene como un rasgo definidor de sus preocupaciones (más allá de sus sucesivas crisis) hasta la actualidad.

La reflexión sobre los problemas de representación del lenguaje poético tiene en la poesía chilena la engañosa forma de la oposición entre poesía pura y poesía impura, esto es, entre los poetas puros o estetas y los poetas impuros o comprometidos. Esta dialéctica no es, sin embargo, sino la forma de una apariencia: un debate productivo en la medida en que dio lugar a un afán por superar los vestigios de las poéticas del posmodernismo y abrió terreno a la búsqueda de nuevas formas de representación del discurso de lo real. En sus momentos más álgidos la polémica supuso una identificación entre aquellos poetas que optaron por explorar en el curso de registros de la realidad que superaran el positivismo ingenuo y se abrieran a las capas oscuras del conocimiento; una búsqueda, al fin y al cabo, de conocer lo incognoscible. Es la tradición de los creacionistas, primero, y la de los surrealistas mandragóricos, después. Por otro lado, los poetas impuros, en la definición nerudiana, optaron por una nueva forma de conocimiento y de representación que más tarde recogió las claves de la vanguardia en su vertiente militante e intenta incorporar el lenguaje del realismo socialista. Sus representantes fueron principalmente narradores agrupados en torno a la llamada generación del 38, que alcanzó su mayor relevancia social en torno a la organización de los frentes populares y una poética social y de denuncia de los problemas del campesinado y de los obreros mineros o industriales, así como los problemas derivados

del crecimiento urbano. En esta dinámica, y con una estética que hoy se nos aparece como básicamente ingenua, surgen los "poetas de la claridad", abanderados por Nicanor Parra, herederos de una tradición de cuño popular, pero que tempranamente avanza en nuevas direcciones.

El debate no se quedó en el terreno estético como ya se ha advertido. La vanguardia se vio impelida a ingresar en los debates políticos. Huidobro y de Rokha, primero, Neruda, luego, forman parte de un agitado debate que trascendió a los espacios sociales, se inscribió en las reformas universitarias, en el movimiento anarquista, en la formación de nuevos partidos mesocráticos y populares (República socialista de 1932, incluida) y culminó con el ascenso al gobierno del Frente Popular en el año 1938. Las proclamas, manifiestos y polémicas en juego dan cuenta de esta agitada cuestión¹.

¹ Nelson Osorio desarrolla con más detalle estos problemas en su dimensión hispanoamericana: "Este cuestionamiento de valores institucionalizados y tradicionales, en mayor o menor grado se proyecta a todas las esferas de la vida social, y un ejemplo de ello podemos verlo al examinar el carácter que adquiere la Reforma Universitaria que se inicia el 18. Pero en el terreno del arte y la literatura, especialmente en el período inmediatamente posterior a la guerra, se dirige sobre todo a la superación crítica del Modernismo. La producción literaria de los epígonos del Modernismo devenía cada vez más retórica y su lenguaje y preferencias se sentían artificiales y ajenos a la nueva sensibilidad en formación. La necesidad de superarla se hace urgente, y aunque las nuevas promociones coinciden en asumir esa actitud de cancelación de un sistema y código literario, no coinciden, sin embargo, programáticamente en las vías para lograrlo, lo que hace que la elaboración de respuestas se abra como un amplio abanico de búsquedas." En: "Prólogo", *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988, p. XXIX.

Puros e impuros

La poesía chilena contemporánea convierte, reiteramos, en problema poético fundamental las posibilidades de representación del lenguaje. Se trata de un debate que tiene conexiones con la tradición moderna, al aparecer los problemas propios de esta tradición que dicen relación con las capacidades para generar un lenguaje nuevo, con la figura del poeta y, sobre todo, en ese espacio en que el texto se deshace, con las capacidades de transformación ontológica de lo real. Ser poeta supone para la vanguardia intentar el último asalto al sueño de Rimbaud, Marx y Nietzsche. En la consumación y la caída de este proyecto se explica buena parte de la poesía chilena de estos tiempos.

La poesía chilena de vanguardia es pues un proceso ambivalente, expresión con la que certeramente Ana Pizarro definió la actitud poética de Vicente Huidobro², en la medida en que se define muchas veces por una relación inestable con los contextos en que se produce. Coexiste por lo mismo una fuerte tendencia experimental con otra tradicional más desdibujada; una actitud de defensa del poema *per se* con un afán por transgredir los códigos sociales y culturales de una época; una exploración en los límites del ser con una búsqueda nacional e hispanoamericana. De ahí su riqueza: poetas impuros y de la claridad, junto a poetas surrealismo y herméticos, algunas veces más cercanos de lo que ellos hubiesen deseado. Dualidades en suma que muestran la complejidad de una cultura en tránsito e hibridaje permanente, cuyas bases se proyectarán hasta la poesía de las postrimerías de este siglo.

² Cf. *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*. Concepción, Universidad de Concepción, 1971.

Al mismo tiempo, es necesario destacar que es en este siglo cuando es posible hablar de la construcción de una tradición poética de dimensión nacional, en la misma medida en que defiende su carácter internacional y que efectivamente alcanza cuotas de participación en los debates culturales nunca antes alcanzados. Por consecuencia la poesía chilena hay que leerla en sus relaciones interculturales con la cultura europea: francesa e inglesa, principalmente, pero al mismo tiempo, con la cultura y la literatura hispanoamericana habida cuenta del desarrollo de un debate de dimensión continental y americanista en el periodo. Paradójicamente al generarse un sistema de relaciones culturales de relativa autonomía en los distintos países fue produciéndose una suerte de cerrazón comunicativa que se ha hecho evidente en la segunda mitad del siglo. Este fenómeno regresivo permitió establecer al mismo tiempo un diálogo interno mucho más rico y complejo que en los siglos anteriores. Este aspecto es parte no sólo de las evidentes polémicas que alimentan esta poesía: la llamada “guerrilla literaria” entre de Rokha, Huidobro y Neruda³, primero; y, con un perfil menor, la polémica entre poetas de la claridad y surrealistas, entre la Mandrágora y Neruda, entre Gonzalo Rojas y Braulio Arenas o Nicanor Parra, más tarde, son parte de un modo polémico de situarse en el contexto de la poesía chilena. Pero también se trata de una producción que se lee a sí misma, ya por la vía de la imitación o de la negación. Intertextualidades que muestran la radical importancia que esta tradición comienza a construir.

La consolidación de la poesía chilena de vanguardia, así como la superación de las estéticas criollistas y postmodernistas, es un proceso que abarca buena parte de las primeras

³ Es la denominación que ha dado a esta polémica Faride Zerán: *La guerrilla literaria (De Rokha, Huidobro, Neruda)*. Santiago de Chile, ediciones Bat, 1972.

décadas del siglo. Es posible observar que tanto en el terreno de la narrativa como en el de la poesía se advierte en la segunda generación vanguardista un afán por clausurar la todavía dominante estética naturalista. Pese a la consolidación de Neruda, de Rokha y Huidobro, algunos escritores de la nueva promoción siguen reafirmando postulados que hacen sistema con la última generación modernista. Ahora bien, es cierto que la segunda vanguardia surge principalmente como una proyección o continuidad de la anterior promoción, con ciertos énfasis distintivos pero abocada básicamente a la clausura de la estética finisecular. Ser “nuevos” es la proclama, pero nuevos a la manera de Huidobro, por ejemplo, o a la manera de los surrealistas franceses. La exclusión de Gabriela Mistral de la *Antología de poesía chilena nueva* de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim⁴, no tiene otro sentido que el gesto de querer ver en la autora de *Desolación* (1922) hasta entonces, un ejemplo de la poesía “noventaiochista”, más allá de la indiscutible originalidad y radicalidad de su imaginario femenino.

No pretendemos en los próximos párrafos realizar la historia de este proceso en el campo de la literatura chilena, sino fundamentalmente detenernos en ciertas claves que alimentan a la nueva vanguardia, desde la perspectiva de los principales antecedentes con los que entra en diálogo. La inauguración de la vanguardia chilena se encuentra como es ya muy conocido en las propuestas de Vicente Huidobro, en su percepción de la poesía como lenguaje autónomo; en el desarrollo de la imagen creada; en la ampliación de los códigos poéticos; en la visión sacralizada de la poesía y del poeta; y sobre todo, en una concepción que liga la poesía a la búsqueda de un lenguaje capaz de cambiar las pautas de funcionamiento de la vida, desde una perspectiva que recuerda el rol demiúrgico del poeta.

⁴ Santiago de Chile, Zig-Zag, 1935.

Pero es necesario recordar además que su sueño fue siempre la pluralidad del pensamiento desplegado en todas sus potencialidades. Es tal vez este principio el que ha permitido que su poesía tenga una influencia decisiva en los poetas posteriores. Por otra parte, su obra, lejos de lo que pudiera pensarse, se comprende mejor si la leemos en el contexto de los profundos cambios que experimentaba la sociedad chilena en las primeras décadas de este siglo, donde el lenguaje de la ruptura y el cambio se convirtió en moneda frecuente. Huidobro interviene en esa atmósfera con su poesía, novelas y ensayos, y con una actividad y una actitud intelectual crítica, polémica y de una notable calidad humorística. La primera vanguardia fue, en este sentido, un movimiento que conmocionó fuertemente la sociedad por la vía de la polémica, la desacralización y la carnavalización de la literatura y la vida. Parte inevitable de este debate es la presencia de Pablo Neruda, sobre todo a partir de su ensayo "Sobre una poesía sin pureza" (1935). Se trata de una concepción que amplía el registro de lo poético al incorporar como posibles elementos de poetización todas las dimensiones de la vida. Su propuesta siempre a contrapelo de las claves de la poesía pura, permitió a los poetas del momento la incorporación de un sistema poético inserto en las discusiones políticas y sociales de su tiempo y dio lugar a la consolidación de un lenguaje que a partir de las claves de la vanguardia persistentemente retornaba a lo social⁵. Otra vertiente de proyecciones es la que abre Pablo de Rokha con su lenguaje desmesurado, búsqueda de la expresión de una voz continental, abierta a todos los registros de una

⁵ La propuesta de Neruda es claramente coincidente con la expresada en "Para una poesía sin pureza" publicada en la revista *Caballo verde para la poesía* y se sostendrá hasta la *Tercera residencia* en que incorporará una visión militante a su poética. Las relaciones de Neruda con la vanguardia y la posvanguardia han sido estudiadas por Luis Sáinz de Medrano en: "Neruda y sus relaciones con la vanguardia y la posvanguardia española e hispanoamericana", *Pablo Neruda. Cinco ensayos*. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 105-130.

sensibilidad política y social crítica y polémica. La primera vanguardia es en esta línea un proceso creativo que da lugar principalmente a dos elementos que han persistido en esta específica tradición: primero, la vocación por intervenir en el espacio público y social y, segundo, la elaboración de proyectos poéticos globalizadores, donde más que el poema, importa la propuesta y sus alcances.

La segunda promoción vanguardista, la del grupo Mandrágora, Gonzalo Rojas o Eduardo Anguita y en una perspectiva distinta Nicanor Parra, se considera a sí misma parte de este proceso todavía inconcluso. Las distancias que se establecen entre Parra y la Mandrágora, por ejemplo, pueden ser vistas como una continuación de la polémica entre Huidobro y Neruda, en cuanto al tratamiento de la relación del texto con el discurso de lo real. Este es el aspecto que nos interesa a la hora de advertir que las problemáticas que alimentan la poesía chilena contemporánea tienen su raíz en estas contradicciones no resueltas, tanto en el modo de asumir la tradición como en la manera de acercarse al objeto de la poetización.

Si el contexto poético de la primera vanguardia muestra la imbricación de tres generaciones poéticas: la de los modernistas consagrados (cuyos representantes no suelen ser chilenos como Darío, Lugones o Tablada), la última generación modernista (Gabriela Mistral, Pedro Prado, Pezoa Véliz) y la generación vanguardista propiamente tal (de Rokha, Huidobro, Neruda)⁶; de igual manera los poetas de la segunda generación vanguardista se encuentran imbricados en su desarrollo con los poetas de la primera vanguardia y con los de la promoción del 50. Así la llamada generación del 38 muestra sus filiaciones con

⁶ Cf.: Nelson Osorio: "Cuatro textos para el estudio de la vanguardia en Chile", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 15, Lima, primer semestre de 1982, pp. 171-179.

Neruda; los poetas de Mandrágora con Huidobro y no pocos con de Rokha. Muy pronto esta relación se ampliará los poetas de la generación del 50, incluso en un proceso de creación conjunta como ocurre con Parra, Jodorowsky y Lihn. En consecuencia resulta difícil percibir abismos creativos entre una y otra promoción, lo que existe más bien es un diálogo que a veces se convierte en polémica. Es importante considerar este aspecto para evitar percibir el paso de una promoción a otra como superación de un horizonte estético por otro, en términos de una progresión estética. Por el contrario muchas veces nos encontraremos con verdaderas vueltas atrás o con un retorno al conservadurismo estético como horizonte básico.

La publicación en el año 1935 de la conocida *Antología de poesía chilena nueva* de Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, los "preciosos ridículos" como los definió Alone por su evidente osadía intelectual⁷, resulta de indiscutible importancia a la hora de definir el panorama de la poesía chilena de la primera mitad de este siglo. No tanto porque junto a poetas indiscutibles incluya a otros apenas aparecidos, sino por la firmeza con que asume la conciencia de la existencia de una poesía distinta que se autodefine como "nueva"⁸. Los "prólogos" de Teitelboim y Anguita muestra las profundas afinidades de su propuesta con la poética de Vicente Huidobro, a quien dedican además el papel central en la antología. Teitelboim destaca entre otros aspectos la condición revolucionaria del lenguaje poético al

⁷ "Estos niños no le dejan trabajo a Molière. El gran comediógrafo apenas habría tenido que cambiarle el título a sus Preciosas ridículas y poner en la portada *Los preciosos ridículos...*" "Crónica literaria", *La Nación*, Santiago, 28 de abril, 1935.

⁸ Los autores antologados ordenados por fecha de nacimiento son los siguientes: Vicente Huidobro, Ángel Cruchaga Santa María, Pablo de Rokha, Rosamel del Valle, Pablo Neruda, Juvencio Valle, Humberto Díaz Casanueva, Omar Cáceres, Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim.

vincular el mundo del creador y el mundo externo, su naturaleza de realidad superior y la concepción del poeta como creador y buscador de la plenitud del ser: "En verdad, ahora y siempre, la poesía por antonomasia, no es la lucería ni el malabar: es el ejercicio de la revelación del trasmundo por el hombre, la que ilumina a signos los contenidos incognoscibles y la patética máxima de la existencia" (sin paginar). Anguita en el "Segundo prólogo" no sólo adhiere a las propuestas creacionistas de Vicente Huidobro, sino que también imita su tono: "La simplicidad del mundo externo (un hecho, una hoja, un vuelo, la línea), es solamente aparente" (s. p.). En su lectura de la tradición moderna señala un hecho fundamental en cuanto a las preferencias de la época y a su propia propuesta poética que comienza a elaborar: la convergencia del creacionismo y del surrealismo sobre la base de la noción de vitalidad, rasgo que parece ser una clave aprendida por la mayor parte de los poetas antologados. En su opinión el "hecho creado" supone una superación del "hecho surreal" en la medida en que se encuentra abierto a todas las posibilidades del espíritu: "Vitalidad y vitalidad. Es el arte nuevo. Y los dos grandes tonos de él, los sentidos convergentes del creacionismo y el surrealismo. Mientras el primero es más constructivo, controla estrictamente lo artístico, y es más objetivo; el surrealismo penetra -o no penetra, sino que simula hacerlo- con mano fría en las tumbas del sueño" (s. p.).

Si se revisan las posiciones de los propios antologados se advierte, sin embargo, un sistema de preferencias más amplio que el propuesto por los antologadores desde, como dicen ellos mismos, "una posición arbitraria y francamente de combate". Huidobro insiste en sus propuestas creacionistas asegurando pensar como hace diez años, al enumerar una serie de aspectos de su poética, pero destaca la relevancia que otorga en el último postulado a las relaciones entre poesía e historia: "No se trata de hacer 'Belleza', se trata de hacer

‘Hombre’. Yo no creo en la belleza. Las obras de arte de todos los tiempos son para mí, simples documentos humanos. Jamás he abierto un libro o he ido a los museos en busca de la belleza, sino para saber cómo se han expresado los hombres en las diferentes épocas de la historia” (p. 18). Tal vez esta insistencia final, que coincide con una época de fuerte activismo político y cultural de Huidobro sea la única novedad en su sistema de preferencias. En el caso de Pablo de Rokha aparece con fuerza la importancia de la subjetividad y el subconsciente, en clara alusión a Freud y Yung, en su definición del hecho poético, en su afán por alcanzar una propuesta que incluya todas las dimensiones del conocimiento humano. La estética sería: “La voluntad del subconsciente expresada racionalmente” (p. 71). Pero, al mismo tiempo, incorpora planteamientos de raigambre marxista al concebir el arte como consecuencia de la estructuración económica de la sociedad (cf. p. 73). Resulta curioso en un poeta torrencial como de Rokha su permanente apelación a la disciplina, al orden, a la exactitud. El brevisimo texto de Neruda propone una poética que ciertamente va a contrapelo de las claves dominantes. Se trata de cuatro párrafos recogidos del notable “Prólogo” a su novela *El habitante y su esperanza*. Si algo sobresale es su negativa a “escribir bailables o diversiones” (p. 112) y su preferencia por las grandes ideas. Es evidente su rechazo de la poesía como actividad puramente estética. Luego se autodefine por lo que llama un concepto dramático de la existencia que le inclina hacia una actitud romántica que rechaza todo lo que no llega profundamente a su sensibilidad. Las conocidas palabras finales del texto: “Como ciudadano, soy hombre tranquilo, enemigo de leyes, gobiernos e instituciones establecidas...” recuerdan cierto ideario de cuño anarquista. El texto de Neruda resulta notable en el contexto de la antología, porque es, posiblemente junto al de Pablo de Rokha, el único que ofrece una

perspectiva y un lenguaje claramente disímil del horizonte dominante. Rechazo de las grandes ideas, rechazo de todo falso intelectualismo, defensa de la sensibilidad y ciertos gestos que seguramente fueron claramente repudiados por los militantes del arte nuevo. La contribución de Cruchaga Santa María se define por su aceptación de las nuevas claves del lenguaje poético, el rechazo del romanticismo y el rescate de una tradición común: Baudelaire, Rimbaud, etc., pero desde una posición agónica y fuertemente atravesada por una concepción religiosa del mundo mucho más tenue en su teorización que en su posterior desarrollo poético. Este aspecto tiene interés porque en la antología es el único poeta que realiza explícitamente esta vinculación entre poesía y religión que luego será una clave fundamental del pensamiento de Eduardo Anguita. El texto de Rosamel del Valle sostiene la noción de "videncia poética" como aproximación a realidades inéditas por medio de un esfuerzo lúcido y consciente de búsqueda del ser. Nuevamente, en su opinión, la poesía obedece "a un esfuerzo de la inteligencia, a un control riguroso de la sensibilidad" (p. 102). Este tipo de conceptos: rigurosidad, intuición, revelación, etc., se vuelven comunes a los poetas antologados. Humberto Díaz Casanueva concibe la poesía como una disciplina casi religiosa en tanto tragedia del conocimiento por el profundo poder de revelación que supone: "En su trascendencia, tiene mucho que ver con la tragedia del conocimiento por el poder de revelación que se le entrevé" (p. 143). Omar Cáceres parte de la noción de Amor para explicar la tentativa poética como una relación con el sufrimiento provocado por el sentimiento de pérdida. La poesía nuevamente busca expresar estados interiores de conciencia "la VERDADERA situación de mi yo en el espacio y en el tiempo" (p. 151). La propuesta de Juvencio Valle es en apariencia más lírica y más simple y surge nuevamente de Huidobro: "Un suceso inesperado, el súbito crecer del árbol viejo, la niña que se volvía

princesa, son para mí como silabarios donde aprendo a conocer las cosas del mundo" (p. 134). Propone a partir de las claves del arte nuevo un regreso a la naturaleza y a la tierra, para ver el reverso de las cosas.

Las dos propuestas finales, la de los propios antologadores, no ofrecen grandes novedades. Anguita insiste en su aceptación de la estética huidobriana: "un poema no tiene por qué parecerse al mundo real", "un poema debe parecerse a sí mismo" (p. 156), crear "exige una disciplina de artesano, consciente, inteligente de su obra" (p. 157). Y en consonancia con su promoción insiste en la idea de la poesía como un "reclamo del ser" que "responde lisa y llanamente al instinto de conservación del individuo" (p. 157). El texto de Teitelboim es el de quien quiere ser un iluminado en un lenguaje marcado por el misterio y el hermetismo, como la poesía "perennemente misteriosa", por lo mismo abundan conceptos como lo "eterno inefable", "el segundo de oro de las iluminaciones", "extraña visión interior". (p. 166). Destaca en todo caso su rechazo de la poesía pura, pues la poesía cobraría sentido sólo en relación con el hombre, pero especialmente de ciertos hombres, los poetas. Su sentido de la dimensión humana de la poesía como vemos es todavía un tanto confusa y restringida.

Las preocupaciones del conjunto de autores propuesto por la *Antología* como podemos ver ofrece algunos elementos que conviene matizar a estas alturas. La figura doctrinaria fundamental es Huidobro y levemente los surrealistas, aunque, por cierto, se insiste en la superioridad del creacionismo. Dato que debería resultar curioso toda vez que más allá de una pretendida racionalidad creadora las propuestas se inclinan por búsquedas interiores marcadamente surrealistas. A esta matriz teórica habría que agregar las variables propuestas por Juvencio Valle con su regreso a lo telúrico y elemental; el énfasis en lo

subconsciente y en la noción de arte como resultado de las estructuras económicas de la sociedad de P. de Rokha; una concepción más filosófica que entiende la poesía como conocimiento del ser en las reflexiones de H. Díaz Casanueva y el intimismo de cuño religioso de Cruchaga Santa María, claramente diferente del intimismo nerudiano romántico, dramático y anárquico.

Algunos registros de la segunda vanguardia

La poesía de la segunda vanguardia presenta en rigor una gran variedad de registros poéticos y de propuestas. Por una parte la continuidad del registro vitalista de la vanguardia en Mandrágora (Braulio Arenas), un registro que tiende a la abstracción y al afán de convertir la poesía en ética como ocurre con Eduardo Anguita; el registro de Gonzalo Rojas, aunque heredero de esta tradición se sitúa en una relación más directa con las experiencias vitales y cotidianas, por medio de la exploración en lo preverbal y sensorial y amplia variedad de registros poéticos y conversacionales; la propuesta de Nicanor Parra, en su condición anti-moderna, se inscribe claramente en la actitud polémica y crítica de la vanguardia no metafísica: la de los dadaístas, la del pop art, esto es, su proyecto de clausurar la vanguardia no es menos ambicioso que el de sus fundadores: de la búsqueda de representación de lo cotidiano, a través del lenguaje de la ironía y el sarcasmo antipoético.

Aunque en el año 1920 Juan Martín y Zaín Guimel, seudónimos de Martín Bunster y Alberto Rojas Jiménez, habían publicado en la revista *Claridad* de la Federación de

estudiantes de Chile el "Primer manifiesto Agú" y en 1928 un grupo de poetas había intentado dar forma a un movimiento poético de vanguardia: el runrunismo⁹, no es hasta una década después que la poesía chilena conoce por primera vez un grupo de combate vanguardista, claramente orientado hacia el surrealismo. Se trata de *Mandrágora* integrada por Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Teófilo Cid, con la colaboración de Omar Cáceres, Gonzalo Rojas y algunos otros artistas y escritores. La revista del mismo nombre alcanzó hasta siete números. El grupo se funda el 19 de julio de 1938 con un recital poético en la Universidad de Chile a cargo de B. Arenas, E. Gómez Correa y T. Cid¹⁰, "el A. G. C. de la poesía negra". Sus propuestas se encuentran básicamente en el manifiesto de Arenas "Mandrágora, poesía negra", incluido en el primer número de la revista. Mandrágora constituye una de las pocas expresiones orgánicas y de proyección en el tiempo del surrealismo militante en Hispanoamérica, desarrolló una percepción crítica del frente populismo de la generación del 38 y buscó en el surrealismo francés el horizonte en el cual

⁹ El carácter casi anecdótico de los runrunistas se advierte en la evidente escasa notoriedad que alcanzaron sus integrantes posteriormente: Alfredo Pérez Santana, Clemente Andrade Marchant, Raúl Lara, Benjamín Morgado, aunque su incidencia en la atmósfera poética de aquel entonces es visible. Más desconocido aún resulta el manifiesto vanguardista "Rosa Náutica" de 1922 propiciado en Valparaíso por el poeta húngaro Zsigmond Remenyk que vivió en el puerto chileno por esos años.

Los manifiestos señalados se pueden encontrar en el texto de Nelson Osorio: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, ya citado. Estudios específicos sobre las agrupaciones de vanguardia en Chile pueden encontrarse en: Klaus Müller-Bergh: "De agú y anarquía a la Mandrágora: notas para la génesis, la evolución y el apogeo de la vanguardia en Chile", *Revista Chilena de Literatura* 31, abril de 1988, pp. 33- 61; Meyer- Minnemann y Sergio Vergara: "La revista *Mandrágora*: vanguardismo y contexto chileno en 1938", *Acta Literaria* 15, 1990, pp. 51-69; y Sergio Vergara: *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 1994, minuciosa investigación sobre la recepción de la vanguardia en la crítica literaria .

¹⁰ Cf.: Luis Muñoz y Dieter Oelker: *Diccionario de movimientos y grupos literarios chilenos*. Concepción, Ediciones Universidad de Concepción, 1993, pp. 205-217.

percibir su reflejo. Su consigna es la defensa de la libertad como valor supremo y el rechazo de todas las trabas de la tradición y la razón: "La libertad gravita con feroz censura por encima de nuestros actos, sin interesarse por la comprobación de una conciencia demasiado finalista o excluyente", comenzaba el manifiesto "Mandrágora, poesía negra" con el que se inaugura el movimiento¹¹. Una acertada síntesis del proyecto de Mandrágora es la que realiza Klaus Meyer-Minneman: "Esta poesía que pretende ser una práctica vital, se enfrenta a todas las normas establecidas de la sociedad burguesa. Reivindica una estrecha alianza con la irrealidad, la magia, el placer y la libertad, y proclama la revolución social a ultranza"¹². La poesía en tanto oscuridad y misterio es negra: "Negra como la noche, como el placer, como el terror, como la libertad, como la imaginación, como el instinto..." La apelación a la libertad como el valor supremo es un elemento que no sólo contacta al surrealismo chileno con el francés, sino que establece el intento de una propuesta totalizadora de la actividad poética no sólo como modo de expresar literariamente la realidad, sino de comprenderla y transformarla. Esta visión del poeta como vidente, como iluminado, que será la tónica dominante de la generación, con la excepción de Parra y los "poetas de la claridad", constituye la base de una interesante y rimbombante declaración de principios, pero al mismo tiempo de una evidente dificultad para producir una poesía que dé cuenta de sus propósitos.

¹¹ La importancia de Mandrágora ha sido estudiada por Sergio Vergara: *Vanguardia literaria. Ruptura y restauración en los años 30*. Op. cit., pp. 207-236. También resulta interesante por sus relaciones con la poesía de Gonzalo Rojas el trabajo de Marcelo Coddou: "Porque lo que estaba en tela de juicio era la realidad misma Gonzalo Rojas y el surrealismo en Chile", *Poética de la poesía activa*. Concepción, Madrid, Lar, 1984, pp. 81-129.

¹² "Mandrágora", *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Caracas, Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila, 1995, p. 2873.

Tal vez uno de los poetas que consigue elaborar una propuesta más sistemática en el contexto de la segunda vanguardia, sea Eduardo Anguita (1914-1992). Sus postulados se encuentran reunidos tanto en los prólogos de la *Antología de la poesía chilena nueva*, y en sus ensayos "La poesía"¹³, *Rimbaud pecador*¹⁴ (1962) y en algunas crónicas incluidas en *La belleza de pensar* (1988). La base de su proyecto es el intento de superación de la antítesis arte-vida, desde una perspectiva en que intenta dar una lectura positiva y cristiana al nihilismo del simbolismo y la vanguardia. Rimbaud, desde su perspectiva, es pecador precisamente por no haber sido capaz de derivar una conducta: "una moral propia, desde la fuente de su visión poética, que sin embargo le proponía un mundo diferente al de todos los días" (p. 62). El desorden de los sentidos no debe ser más que una etapa previa y necesaria para un nuevo ordenamiento del mundo por medio de una "poesía práctica", como modo de encontrar respuestas a la crisis existencial del hombre. Su proyecto vanguardista es el fracasado grupo "David", que según insisten quienes lo recuerdan no pudo convocar sino a él mismo, base de una propuesta de gran rigor y una de las más elaboradas de la segunda vanguardia chilena. En los ensayos de la *Antología de poesía chilena nueva*, Anguita insiste en uno de los elementos claves de su propuesta: las ligazones entre arte y vida: "La palabra privada del arte nuevo es VIDA. No importa que lo vital provenga de la vida misma o de la creación"¹⁵. El segundo elemento que nos interesa destacar nace de la ligazón que establece entre arte y religión. Las religiones y los mitos

¹³ Incluido en Hugo Zambelli: *13 poetas chilenos (1938-1948)*. Valparaíso, Imprenta Roma, 1948, pp. 7-12.

¹⁴ Separata de la revista *Atenea* 398, Universidad de Concepción, 1962.

¹⁵ "Segundo prólogo", op. cit., sin páginar.

como el arte serían parte de un mismo esfuerzo tras la búsqueda de la verdad.

Conocido es que uno de los principios fundamentales del arte moderno es su expreso rechazo de la figura cristiana de Dios, proceso que ha sido descrito como "cristianismo en ruinas"¹⁶. Bien es cierto que por sus preocupaciones metafísicas y por la transposición de categoría cristianas al arte, han podido ser leídos como resultado de una nueva forma de misticismo donde Dios está ya ausente¹⁷. Estos planteamientos encuentran en Anguita su contrapartida por la vía de un intento de síntesis entre religión y arte, dos vías aparentemente excluyentes. En su propuesta la creación poética debe llevar necesariamente a la derivación de una ética y una conducta, puesto que la poesía cabe dentro del esquema del Amor y su función fundamental es la de un "acto de caridad por el cual intentamos reconciliar al mundo en su armonía original, en su unidad, perdida por el primer pecado"¹⁸. El arte tiene, entonces, la función de levantar el mundo hacia Dios, realizando una labor correctora ante el orden que el hombre ha impuesto al mundo: "Al borde de la nada, a semejanza del Verbo divino, el verbo poético ordena" (p. 9). El poeta tiene convertido así en vidente debe ser capaz de descubrir el orden profundo de las cosas y ordenar el caos del mundo. Lo anterior explica que la función del poeta contemporáneo sea la de continuar la labor realizada por los auténticos poetas videntes, cuyo ejemplo paradigmático es Rimbaud, pero ligando a su labor destructora una ética y una conducta para proyectar a la vida

¹⁶ Cf. Hugo Friedrich: *Estructura de lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

¹⁷ Cf., por ejemplo, el clásico texto de Marcel Raymond: *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960; o el de Anna Balakian: *Orígenes literarios del surrealismo*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1957.

¹⁸ "La poesía", *13 poetas chilenos*, op. cit., p. 7.

cotidiana.¹⁹

Observa Anguita en *Rimbaud pecador* que "Rimbaud fue incapaz de derivar una conducta, una moral propia, desde la fuente de su visión poética, que, sin embargo, le proponía un mundo diferente al de todos los días" (p. 62). Por eso es pecador, esa es su limitación de principio, no comprender que la función del poeta más que desestabilizar el orden existente, es proponer uno nuevo. No comprender que la poesía, en tanto unión de contrarios, se encuentra ligado al Amor, en el impulso por reunir a los seres a través de ese acto de conjuro de la unidad original que es la poesía. En tanto que amor la poesía es ante todo una invitación para entrar en la felicidad (cf. p. 65), dado que en un acto "las más crueles escenas, los peores sentimientos pueden alcanzar en el Arte, en la Poesía, el grado de Belleza: y decir Bello es como decir Bueno" (p. 66). Por esta razón y no otra el creador primero es un granuja que pretende destruir el orden divino, pero en tanto pretende corregir ese orden se transforma en un aliado en la labor creadora de Dios. Contra lo impugnado por Rimbaud todo auténtico poeta es un funcionario en tanto la poesía debe ser funcionaria:

Una poesía al servicio de la Verdad, de la Bondad y del Amor" (p. 91). Su planteamiento deriva, entonces, en la búsqueda de una poesía práctica que haga evidente la insuficiencia de la sola videncia, que vea no sólo para ver, sino sobre todo para actuar. El propósito del grupo "David" no habría sido otro que éste, ordenar las energías destructivas de la labor poética para ofrecer una nueva actividad que permita no sólo el desorden deliberado del mundo, sino su reordenamiento: "En aquel movimiento poético que esboqué en el año 38, "David", postulé la necesidad de una poesía *práctica*. Dije que había que pasar de la videncia (poesía) a la potencia (poesía práctica), de allí al acto (liturgia) y del acto al estado (tragedia). Entonces, sucesivamente, el *poeta* pasará a llamarse *hechicero*, *sacerdote* y *héroe*. Pensé que la arquitectura, los vestidos, los utensilios, las horas de levantarse, acostarse, comer, orar, deberían ser primero trastocados y, más tarde, *hallados* profundamente, libremente. Que este desborde del pensamiento hacia la

¹⁹ Una lectura amplia del proyecto poético de Anguita la hemos desarrollado en "Eduardo Anguita y el lenguaje de los pájaros", *Estudios Filológicos* 29, 1994, pp. 73-89.

vida es una necesidad, y un sentimiento incubado silenciosamente en el corazón de todos, lo demuestra la boga que tuvo el surrealismo y, ahora, el existencialismo francés, escuelas que se atrevieron a invadir la vida práctica. "David" está, cronológicamente, entre ambos; si no salió a luz fue porque algunos no se atrevieron a la responsabilidad que demandaba. Más rico, más original que la escuela de Sartre, es probable que David no quede más que como una bella posibilidad y un auténtico testimonio. Y, por lo demás, mientras el Existencialismo cierra todas las puertas, David abre una: aquella donde la poesía es capaz de dar un sentido al mundo y, con ello, un sentido a la existencia. Allí, Poesía y Religión se darán la mano.²⁰

El nihilismo no sería de esta manera más que una etapa en el proceso de creación de esta nueva poesía y de esta nueva vida. Las implicancias del texto de Anguita resultan a estas alturas notables por su aparente ingenuidad en el análisis político de la realidad, así como su confianza en las posibilidades de la poesía, pero forman parte de una actitud propiamente vanguardista que no se fijaba en esas pequeñeces.

Lo interesante de la poesía de Eduardo Anguita no es sólo su peculiar forma de religiosidad poética, pues otros muchos poetas religiosos han compartido escenario en la poesía chilena contemporánea, sino su alejamiento de la tradición lírica hispánica, por un lado, y, por otro, su vinculación a la tradición moderna y vanguardista. Su propósito es hacer del poeta moderno el sinónimo del poeta cristiano.

En la poesía de Anguita²¹ se advierten ciertas constantes temáticas que se convierten en rasgos estructurales de su semantización del mundo. Un primer elemento está dado por la recurrencia al tema de la muerte que adquiere una doble significación: por un lado, como manifestación de la destrucción de la vida y, por otro, como imposibilidad del

²⁰ En: *La poesía*", *13 poetas chilenos*, op. cit., p. 12.

²¹ Todas las citas de la poesía de Eduardo Anguita corresponden a su edición de *Poesía entera*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971 y se señalarán indicando la página entre paréntesis.

hombre de descubrir los límites en los que la muerte adquiere una naturaleza destructora o es signo inherente a la vida. Esta problemática alcanza su mejor desarrollo en el más notable de sus poemas, el extenso poema *Venus en el pudridero* (1960) donde la vinculación de lo erótico y lo tanático muestra precisamente esta dicotomía. La condición mortal del hombre le lleva a percibir toda la historia como el resultado acumulativo de las muertes sucesivas del ser histórico, de tal modo que nada ha podido ser engendrado en esta historia sin su presencia. Un nuevo elemento imbricado con el anterior es la reflexión sobre el problema temporal. El tiempo se transforma en la poesía de Anguita en una nueva objetivación de los elementos de la existencia que privan al hombre de la plenitud. La recuperación de la tradición que ha conceptualizado el tema del tiempo (Heráclito, Séneca, Jorge Manrique, Quevedo, Goethe, etc.) Es fundamental, pero aparente. Todos ellos insisten y coinciden en un punto: su fluir constante e inevitable. Pero al contrario dentro de la metafísica del poeta chileno este movimiento permanente del tiempo, le lleva aprehender tanto el pasado y el futuro como una misma entidad que coinciden en la manifestación concreta del presente²². La afirmación en el presente y del presente frente al eterno fluir

²² En su artículo "El tiempo psicológico" publicado en el diario *El mercurio* y reunido en *La belleza de pensar* Anguita señala lo siguiente: "Es curioso como tratan el *presente* la mayor parte de los hombres; y no sólo los seres comunes y corrientes lo hacemos así en nuestra intuición cotidiana; también los pensadores -partiendo, me parece, de una lógica matemática- definen el *presente* como un filo tan exiguo que se reduce a un puro límite entre *pasado* y *futuro*."

Si para la física y otras ciencias la abstracción matemática es valiosísima, para el tratamiento de nuestra existencia como duración resulta inadecuada y nociva. Pregunto: ¿por qué, de pensamiento y de hecho, se ha llegado a sentir *que el presente* es un filo exiguo, sin dimensión, un mero límite? ¿Qué ocurre, entonces? Digámoslo claramente: cercenamos la amplitud que los seres humanos debemos tener, y crear, para una conciencia del presente; esto es, para un tiempo grande en su magnitud y lleno de sentido. No es posible reducir *el presente* a un *instante*. Haciéndolo así, los instantes son infinitos y resulta la horrorosa desgracia de que efectivamente se nos escapan, y nuestra existencia transcurre entre un pasado que ya pasó, un futuro que todavía no es, y un presente que es puro hiato: un punto". Santiago de Chile,

expresa la búsqueda ansiosa de un instante de plenitud, apenas sugerido por la experiencia erótica: "el bello instante" en que condensa la existencia y "el problema del ser ilumina". Toda la experiencia concreta del hombre se reduce a esta aspiración por alcanzar la plenitud temporal y que vincula el pensamiento de Anguita a las religiones orientales frente a la temporalidad lineal de occidente²³. La superación de la contradicción que le ofrece esta agonía entre búsqueda de plenitud y temporalidad es la apelación a la Palabra. La apelación a la palabra tiene por una parte connotaciones claramente religiosas: la palabra es la manifestación de Dios ante los hombres, pero, por otro lado, tiene connotaciones poéticas: la palabra es la apelación que el hombre puede realizar para llevar a cabo la labor creadora que le compete en su agónica condición temporal. Este reencuentro entre la palabra del hombre y la palabra de Dios permiten una conexión con la condición eterna ante los embates destructores de la materia, siempre simbolizados en el gusano: "Gusano, ¿hemos mentido?/ Y bien intenta destruir nuestras palabras" (p. 84). De esta manera el círculo mítico roto por el tiempo puede ser reconstruido y puede alcanzarse el anhelado retorno al origen:

Yo sé: Venimos de la palabra:
nuestro destino es regresar.
El canto creó al pájaro y no el pájaro al canto.
Entre las yemas recién húmedas del secretísimo rododendro,
un ruiñeñor está volviendo a ser canto,

Editorial Universitaria, 1988, pp. 192-193.

²³ "Casi nunca hay en la conciencia un presente 'puro'. Siempre, a cada momento, lo *actual* está siendo enriquecido por recuerdos; siempre, también penetran en el *mpresente* trozos de futuro: qué haré esta noche, debo contestar mañana la carta de mi hija, etc. Todos vivimos una *trama* de presente, pasado y futuro y, como tal, ya no es nuestro tiempo una simple línea recta, en la que vamos lanzados hacia un final de completa extinción". Eduardo Anguita: "Nunca es el mismo río", *Íd.*, p. 196.

todo canto y solamente canto.

Veo caer al pájaro fulminado por su canción:
corteza vana, luna transitoria,
cáscara de su propia luz,
envoltura que tú, gusano, puedes roer sin que yo te lo impida.
(p. 85)

De esta forma la palabra del poeta deja de ser mera estética para transformarse en ética, y la vaciedad del ideal que ha caracterizado a la poesía moderna se vuelve un signo pleno de contenido.

Hemos considerado en extenso los planteamientos de Anguita porque nos parece no sólo un poeta interesante, sino también porque en su proyecto se advierte una de las dimensiones más complejas de la segunda vanguardia. Por lo mismo sus planteamientos pueden ser considerados un buen ejemplo de una concepción coincidente en sus bases con las propuestas del surrealismo, con el añadido religioso a que hemos aludido, y con una concepción que ve el ejercicio poético abierto a las transformaciones no sólo sociales, sino ontológicas del mundo.

Como en Eduardo Anguita encontramos cierto aire romántico en los planteamientos de Gonzalo Rojas (1917) de nuevo por las vinculaciones que establece entre la palabra poética y un nuevo anhelo de trascendencia. La verdad no pretendemos ahondar de manera sistemática en el pensamiento poético de Gonzalo Rojas. La crítica a estas alturas, a diferencia del caso de Anguita, ha dado debida cuenta de su pensamiento²⁴. Rojas se sitúa en el espacio de las preocupaciones propias de los surrealistas hispanoamericanos: la obsesión por la muerte, la existencia del hombre "su miseria" metafísica y social, el erotismo

²⁴ Cf.: José Olivio Jiménez: "Una moral del canto: el pensamiento poético de Gonzalo Rojas", *Revista Iberoamericana* 106-107, enero-junio de 1979.

trascendente, el carácter visionario de la poesía y la obsesión por la palabra y el ritmo como componentes de esa condición vidente del lenguaje poético²⁵. Sin embargo, su poesía no tiende al hermetismo ni la experiencia de estos problemas a una pura metafísica, sino (y tal vez por el aprendizaje nerudiano) a una exploración en bases humanas más concretas y a un lenguaje que incorpora lo conversacional. Esta última opinión no debe confundir sin embargo, las permanentes distancias que Rojas ha querido establecer con la antipoesía, sus distancias con las propuestas parrianas han quedado establecidas en diversas opiniones²⁶, pero de manera más dramática en el poema "Publicidad vergonzosa" del que una versión incompleta apareció en *Transtierro* (1979). Su lejanía de Braulio Arenas y del surrealismo chileno está testimoniada en otro poema "La cicatriz"²⁷, durísima crítica al fundador de Mandrágora, incluido en *Del Relámpago* (1981), sino también en algunas opiniones en ensayos y entrevistas: "El llamado surrealismo 'ortodoxo' de Chile me parece algo

²⁵ Para Marcelo Coddou "la estructura fundamental de la poesía de Gonzalo Rojas se funde en una oposición clave, vida-muerte, cuyo sentimiento e intuición poética básica no varía, sino que va afirmándose -haciéndose más precisa-, en tanto encuentra el poeta la expresión más justa", en *Poética de la poesía activa*, op. cit., p. 27.

²⁶ "Desconfíe del antimonio, del antihombre o anti... no sé qué, verdadera epidemia que cae y vuelve a caer en la simple retórica de sí misma, en el producto en serie, a los pocos metros de haber arrancado", cit. por Coddou: Íd., p. 36.

²⁷ El poema fue escrito como respuesta a una entrevista concedida por Arenas a *El Mercurio* en el año 1978 en que define a Gonzalo Rojas como "un cero a la izquierda". El poema de Rojas escrito en 1980 fue publicado en *Del relámpago* (1981) y termina diciendo: "Dios todavía le dé hijos, los vea grandes/ y hermosos, lo haga vivir/ con la bolsa llena hasta los dos/ mil trece, ¿qué son cien años/ para este santo cuyos yerros no pasan de/ pequeños desequilibrios?; tenga largos/ el nacional y el nobel, todos los premios/ por los que tanto penó./ Del tiro que ayer me quiso asestar en la nuca lo perdonen/ Dios y la Bombal, riase Sartre de eso; tanto es lo/ que quiero a mi Braulio/ gracioso a quien le di de comer y de bailar que hasta esa bala/ es apenas una blanca/ cicatriz". El poema ha sido comentado por Coddou en op. cit., pp. 124-125.

inventado, no tuvo nada de necesario o fatal”²⁸.

Lejos de los juegos verbales surrealizantes y del ingenio por el ingenio de los poetas humorísticos, Rojas rescata de una dimensión sagrada de la palabra que surge de su condición respiratoria y rítmica: “Ni ingenio, ni acrobacia, ni experimento por experimento, la poesía se me impuso siempre en la órbita de lo sagrado y creo -¡yo creo!- en el misterio. Como creo asimismo, en el oficio. Pienso que sin neuma no hay palabra. De ahí la respiración ritual que prevalece en mí como fundamento del ritmo.”²⁹ Ciertamente es que la cercanía de Gonzalo Rojas al surrealismo es sólo parcial, un acercamiento por la vía de la capacidad de ruptura que tuvo el surrealismo, pero su poesía bebe de otras fuentes menos esperables. El mismo ha destacado sus vínculos con los poetas clásicos: “A mis veinte años yo llevaba, yo tenía ‘Mandrágora’ en los sesos, pero los clásicos en mi corazón.”³⁰ Destaquemos entonces que la búsqueda de lo otro en la poesía de Rojas se establece fuertemente vinculada a la realidad, es desde la realidad que el poeta ensaya su búsqueda: desde el hombre, desde el encuentro erótico, desde la lucha libertaria, etc. Su lenguaje se tiñe entonces de esta dimensión en que el texto explora en los límites del ser concreto hacia el ser total, como ocurre en el poema “El sol es la única semilla”, muestra de esta búsqueda de lo maravilloso, de lo trascendente desde la realidad concreta:

²⁸ José Olivio Jiménez: “Fidelidad a lo oscuro: conversación con Gonzalo Rojas”, *Ínsula* 380-381, septiembre de 1981.

²⁹ En entrevista de Ana María Maack, *El Sur*, Concepción, 10 de febrero, 1980.

³⁰ Entrevista de Edgar O’Hara: “Gonzalo Rojas en el Torreón del renegado”, *Isla Negra no es una isla: el canon poético chileno a comienzos de los ochenta; entrevistas*, Valdivia, Barba de Palo, 1996, p. 90.

Vivo en la realidad

Duermo en la realidad.

Muero en la realidad

Yo soy la realidad.

Tú eres la realidad.

Pero el sol

es la única semilla.

(De *Transtierro*)

Una de las conocidas formulaciones de Rojas al respecto sintetizan bien esta dimensión de su obra poética: "la poesía se me da siempre en el ámbito de lo sagrado, aunque la motivación provenga muchas veces de lo accidental". Lo "oscuro", entonces, es la clave pero desde el "relámpago".

Cuando se realiza en el año 1958 el Primer Encuentro de Escritores Chilenos en la Universidad de Concepción, Braulio Arenas vuelve a reafirmar ciertas claves de su pensamiento del año 38: "Nunca como ahora, y desde ángulos tan diversos, el hombre había sentido necesidad tanta de hacer tangible su libertad o, por lo menos, lo que él ha creído era su libertad"³¹. Su alegato una vez más está orientado a producir un acercamiento entre realidad y poesía, es decir, a superar la dicotomía entre arte y vida en la línea que han hecho suya los poetas modernos y de la vanguardia: "Nosotros podemos decir, y yo sueño en los instantes de 'fusión' entre la poesía y la realidad" (p. 10). El tono de manifiesto revitalizador del espíritu de *Mandrágora* supone poner nuevamente como centro la poesía en tanto medio para superar las averías de lo cotidiano, las ataduras de los convencionalismos, las

³¹ "La Mandrágora", *Atenea* 380-381, Universidad de Concepción, 1958, p. 9. Esta edición reúne las ponencias de poetas, narradores, dramaturgos y críticos presentes en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos, 20 al 25 de enero en la Universidad de Concepción; así como las del Segundo Encuentro de Escritores Chilenos, Casa del Arte, Chillán, 19 al 24 de julio de 1958.

limitaciones de las ideologías preconcebidas por el buen sentido y su farsa:

Empleamos estas palabras, amor, revolución y vida, para hablar en nombre de la poesía, en un 'medio' que trataba de entorpecer nuestro camino con el dictado del buen sentido, de la farsa perenne, del espejismo utilitario, del apogeo del servilismo político y religioso (p. 11).

La pregunta de la poesía es pues la pregunta de la libertad que no han podido responder ni la política, ni la economía, ni la psicología; romper las cadenas de la servidumbre es romper las ataduras que impiden que el hombre alcance su plena liberación. El texto a veces alcanza un tono profético y mesiánico acorde con la dimensión de su tentativa: "La esperanza de 1938 no va a ser contradicha veinte años después, y hoy como ayer creemos que llegará un día en que el hombre será el dueño de su destino, de una vez y para siempre" (p. 13). El discurso sostenido por Arenas curiosamente contradice su acción poética y política, muchas veces limitada a un ejercicio retórico de la actividad surrealista como han señalado algunos de los poetas de su generación, y que culmina con una abjuración del surrealismo en la última etapa de su vida. El gesto de Arenas resulta casi absurdo en el contexto de este congreso, sobre todo al ver el prematuro envejecimiento del gesto vanguardista considerado básicamente como objeto de estudio casi arqueológico por parte de sus propios gestores.

El caso de Nicanor Parra es suficientemente conocido, no sólo sus singulares orígenes en el contexto de la poesía chilena de los 30, sino también por su avance desde una crítica de la poesía tradicional, hacia toda forma de desconfianza en todo valor y en toda creencia, incluyendo en ese territorio sus dudas sobre la eficacia de la propia antipoesía. Su impacto en las promociones posteriores por lo mismo será decisiva. En el breve ensayo "Poetas de la claridad" Parra señala como hecho clave otra antología fundacional publicada

por la Sociedad de Escritores de Chile en el año 1938, preparada por Tomás Lago, que bajo el título de *8 nuevos poetas chilenos*³² incluía a un grupo de ausentes de la antología de Anguita y Teitelboim: Nicanor Parra, Luis Oyarzún, Jorge Millas, Omar Cerda, Victoriano Vicario, Hernán Cañas, Alberto Baeza Flores y Óscar Castro. Parra define a este grupo precisamente por oposición a los poetas vanguardistas de la *Antología de poesía chilena nueva*: “A cinco años de los poetas creacionistas, versolibristas, herméticos, oníricos, sacerdotales, representábamos un tipo de poetas espontáneos, naturales al alcance del grueso público... Claro que no traíamos nada nuevo a la poesía chilena. Significábamos, en general, un paso atrás...”³³ La verdad es que efectivamente en estos tiempos la propuesta de Parra parece reproducir en sus términos la distinción entre modernistas y postmodernistas, es decir la pugna entre exotistas y naturalistas, las distancias entre un Francisco Contreras y un Pezoa Véliz, por ejemplo. Por eso no es extraño que en algún momento Parra no haya dudado en señalar que su antecedente más cercano en la poesía chilena es precisamente Pezoa Véliz con sus sarcasmos y giros realistas y vulgares en el contexto de la todavía vigente estética modernista. La lucidez crítica acerca de su producción poética de la época de *Cancionero sin nombre*, no le impide aclarar su distancia de los surrealistas de aquel entonces: los poemas de aquel entonces serían un “punto de partida legítimo para nuestra evolución ulterior” (p. 47). ¿Cuál es esa evolución ulterior a la que hace alusión Parra? Se trata no sólo de una conciliación que reconoce un cincuenta por ciento de intuiciones correctas a la ingenuidad de los poetas de la claridad y el otro cincuenta a la ingenuidad de los poetas surrealistas de Mandrágora: “En conversaciones de

³² Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1939.

³³ En: *Atenea* 380-381, op. cit., p. 47.

Los Guindos, Gonzalo me entregó la llave del templo de la poesía negra, pero yo aticé en él el fuego de la poesía blanca" (p. 48). La suma de la poesía negra de los surrealistas más la poesía blanca de Parra: "Nosotros mismos, tampoco podemos vanagloriarnos de haber ganado la batalla. El antipoema, que a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con savia surrealista -surrealismo criollo o como queráis llamarlo- debe aún ser resuelto desde el punto de vista psicológico y social del país y del continente a que pertenecemos, para que pueda ser considerado como un verdadero ideal poético" (p. 48). El surrealismo poético de Parra alcanza en su desarrollo posterior componentes muy radicales que difícilmente alcanzaron los poetas mandragóricos. Parra en una entrevista destaca las supuestas envidias y desconciertos de Braulio Arenas ante el *Quebrantahuesos*, diario mural publicado junto a Lihn y Jodorowski. El surrealismo de Arenas sería en su opinión nada más que "un surrealismo poético y menor, de joyería"³⁴. Nada más duro para un movimiento que buscaba romper las fronteras entre literatura y vida. La crítica fundamental más que a la poesía producida por los mandragóricos es principalmente una crítica a la actitud, a la retórica surrealista y a su falta de necesidad en el contexto de la cultura chilena.

Aunque sea sólo por afán pedagógico es conveniente recordar que el encuentro de 1958, convocado por Gonzalo Rojas, reúne principalmente a los escritores del 38, dos décadas después del año emblemático que le da nombre, además de algunos representantes de la nueva promoción, luego conocida como "generación del 50". Los poetas surrealistas difícilmente habrían firmado algunos de los documentos producidos para el Encuentro, al

³⁴ Leonidas Morales: "Conversaciones con Nicanor Parra", *La poesía de Nicanor Parra*, Anejo de *Estudios Filológicos* 4, Andrés Bello y Universidad Austral de Chile, 1972.

mismo tiempo que se advierte la fuerte evolución y regresión estética de muchos de los integrantes de la segunda vanguardia que, por ser segunda, seguramente ya no sostenía la radicalidad de la primera.³⁵

El hecho es que a esas alturas la mayor parte de los vanguardistas ya habían abjurado de sus principios iniciales y se inclinaban mayoritariamente por una poética fuertemente vinculada a la realidad social. Volodia Teitelboim en el mismo Congreso expresa, ahora desde una postura políticamente militante, lo que en su opinión habría sido la equivocación de la vanguardia chilena: "El país estaba en crisis y nosotros estábamos en crisis. Nuestro ídolo era el pueblo y el pueblo no escuchaba nuestros incomprensibles cantos. Nos alejábamos de las realidades próximas so pretexto de tomar contacto con las realidades remotas y profundas, que por remotas y profundas dejan de ser realidades o nadie sabe exactamente si los son."³⁶ Teitelboim llega a hablar del "espejismo de la vanguardia" y define a sus representante (el mismo entre otros) como "ruidosamente europeizantes,

³⁵ Los narradores allí representados exponen de manera casi unánime una misma visión de la narrativa como expresión y representación de la realidad social. Tal vez quien mejor sintetiza esta actitud sea Fernando Alegría en "Resolución de medio siglo". Se trata pues de superar la estética criollista, pero fundamentalmente como resultado del desplazamiento que se ha producido en el sistema social, incorporando nuevas ideas, nuevos problemas y sobre todo la evidencia de la conversión de una sociedad rural en urbana: "Hemos de rescatar nuestra novela cortándole sus últimas amarras con el rastrero geografismo botánico y zoológico de la pasada generación costumbrista. Hemos de llevarla al plano de las grandes ideas, de los problemas del hombre moderno, de los ambientes complejos de nuestras ciudades, y no sólo de nuestros campos y montañas; en contacto con el pensamiento internacional para que contribuya con un caudal humano e ideológico propio a dilucidar el destino del hombre en el mundo contemporáneo." (p. 147) La notable síntesis de Alegría muestra con claridad las deudas y novedades del lenguaje narrativo de mediados de siglo y el estado de una discusión que ciertamente abarcó buena parte de las ocupaciones de nuestros escritores. Debates que han hecho de la narrativa chilena, como tantas veces se ha dicho, una escritura eminentemente realista.

³⁶ "La generación del 38 en busca de la realidad chilena", *Atenea* 380-381, op. cit, p. 114.

sobre todo afrancesados y último grito" (p. 109), eso sí con cariño.

Bien se ve que entre los escritores ha hecho mella la impronta de una poesía militante así como la crisis de representación del lenguaje vivida por la vanguardia. La necesidad de aproximarse a la realidad y a la vida sobre la base de otros registros más cercanos. El hecho es que los poetas de las promociones posteriores se encontraron con un surrealismo suficientemente deslavado como para desconfiar de él. El contexto en el que habrá de surgir la poesía chilena de mediados de siglo estará marcada precisamente por esta crítica a la vanguardia; por la imposición evidente de un nuevo conservadurismo estético, y por la necesidad de otorgar a los mecanismos de representación del lenguaje poéticos variables nuevas que suponen un abandono de los ejercicios de equilibrista poético del surrealismo, pero también de los registros más convencionales de la poesía de la claridad.

2. La poesía de mediados de siglo

Ocurre en la historia literaria de los países momentos en los cuales se concentran claves que marcan rupturas en el horizonte epistemológico y cultural, que se traducen en transformaciones en el discurso del imaginario simbólico de una sociedad. El año 1950 es una fecha emblemática en la poesía chilena. Es el año en el que se publica *Canto General* de Pablo Neruda, que en una de sus dimensiones más inmediatas testimonia una de las crisis históricas en el "estado de compromiso"³⁷ que era la democracia chilena: la "traición" de

³⁷ El concepto es del sociólogo Tomás Moulian, cf. "Desarrollo político y estado de compromiso. Desajustes y crisis estatal en Chile". *Estudios CIEPLAN*, 8, 1982, pp. 105-160.

González Videla a la incipiente tradición de los frentes populares. Elegido en 1946, en el año 1948 expulsa a los representantes del partido comunista del gobierno y dicta la llamada "Ley de Defensa de la Democracia", por medio de la cual ilegaliza a este partido e inicia una política represiva. Estos elementos se convierten en catalizadores de la atmósfera política y cultural de la década, de la que Neruda se convierte en uno de sus principales símbolos. Una literatura social se impone como discurso sobre otras vertientes cuyo contenido crítico se vio aparentemente disuelto por los hechos. Se trató, es cierto, de un nuevo engaño de los sentidos, pero se tradujo en una serie de nuevas búsquedas ideológicas y estéticas.

El terreno en el que se encuentran los poetas que irrumpen en la década del 50 ofrece por lo mismo una complejidad interesantísima. Los nuevos poetas se acercan con dudas a veces inconfesables a la presencia arrolladora de Neruda. Enrique Lihn (1929-1988) ha señalado su condición de nerudiano secreto³⁸; menos secreta es la inicial filiación de Efraín Barquero (1931), su primer libro *La compañera* (1956) muestra en apariencia una actitud social similar, que luego deriva hacia preocupaciones metafísicas y personales; más abierto, el rechazo de Miguel Arteche (1926) en su opción por una cuidada poesía de tono clásico. Es también la época en que se redescubre a Gabriela Mistral, a quien Lihn y Arteche, desde posiciones muy distintas, le rinden homenaje. Pablo de Rokha mantenía también su propia escuela. La muerte de Huidobro en el año 1948 impide el contacto de los autores del 50 con un maestro generoso como había demostrado serlo con los poetas de la

³⁸ Lihn reconoce en entrevista con Juan Andrés Piña su duplicidad ante Neruda, porque si bien se reconocía como un opositor "a fardo cerrado", a la vez "era lector del Neruda de las *Residencias*, que me fascinaban. Curiosamente, cuando aparecieron "Las alturas de Macchu Picchu" la gente estaba encantada y yo no me pude sustraer a esa fascinación, a pesar de las críticas que le hacíamos." "Enrique Lihn, situación irregular", *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile, Pehuén, 1990, p. 139.

promoción de Rojas y Anguita. Pero sobre todo la cercanía de Nicanor Parra, que publica *Poemas y Antipoemas* en 1954, y que encabeza la ruptura con las estrategias de la primera vanguardia al situar la figura del poeta como “hacedor de puertas y ventanas”³⁹, justifica las intuiciones de los nuevos poetas. El lenguaje de Parra incide sin duda por diversas razones en las promociones sucesivas de poetas chilenos, aunque no es el antipoema su legado más evidente, sino su tono conversacional y su actitud desmiticadora y antiépica, que en muchos casos irá derivando en un tono menor. Como sea los poetas que irrumpen en la década del 50 intentan un registro poético claramente distinguible de sus antecesores, en el abandono de las claves de la poesía social, por un lado, y del mesianismo de la vanguardia, por otro

Si la poesía producida por la segunda vanguardia es una proyección de los presupuestos fundamentales de la vanguardia histórica, la poesía de los 50 supone una ruptura de sus claves y símbolos poéticos y, en particular, una contralectura de las propuestas de los poetas surrealistas. Como sabemos la crítica al surrealismo ya había sido iniciada, al interior mismo de la generación del 38, pero es con esta promoción que se produce no sólo una crítica anti-vanguardista y anti-moderna, sino que los elementos claves de la imaginación poética se desplazan, en su momento de emergencia, en otras direcciones. En términos globales no es la del 50 una promoción polémica en sentido estricto, y, por lo mismo, su definición ha resultado compleja para la crítica. En ocasiones parece rescatar la tradición clásica, en otras acentuar una escritura metapoética y vuelta sobre sí misma o

³⁹ Las reacciones frente a Parra son, sin embargo, opuestas, para situar dos casos extremos, Arteche manifiesta su rechazo rotundo, mientras Lihn inicia una colaboración y amistad que se prolonga en el tiempo. La colaboración de Parra y Lihn será permanente, ya sea en torno al “diario mural” *Quebrantahuesos*, como en posteriores publicaciones ligadas algunas a la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile, donde Parra, Lihn fueron profesores de literatura

volverse hacia lo doméstico y cotidiano, y, en general, abandonar las claves mesiánicas y americanistas de la promoción anterior. Sobresale la exploración en una subjetividad problemática sobre la que se reflexiona desde el lenguaje, manifestada a veces en una religiosidad angustiosa o en un existencialismo ateo y, en general, en un sentimiento de extranjería vital y rechazo de los elementos más notorios de la sociedad contemporánea.

La crítica: tras la búsqueda de tendencias

Como ha ocurrido en diversos otros momentos, cada vez que la crítica se ha acercado a un proceso creativo reciente ha procurado ordenar el panorama procurando ubicar a los poetas en torno a tendencias creativas. La poesía de los 50 no escapa a estas tentativas ordenadoras y taxonómicas de la crítica. Pedro Lastra, poeta por lo demás integrante de esta promoción, pero sobre todo riguroso estudioso de la poesía chilena, luego de destacar que los poetas del 50 proyectan el desarrollo de la poesía chilena previa en términos de asunción de una tradición, reconoce tres tendencias fundamentales: primero, una vertiente hispanista (Miguel Arteche, Rosa Cruchaga y David Rosenmann Taub); segundo, la construcción de universos poéticos sobre elementos inmediatos del mundo en un lenguaje de tono coloquial (Alberto Rubio, Efraín Barquero, Jorge Teillier, Raúl Rivera, etc.); y, tercero, una poesía de la densidad y la angustia, como ocurre con Enrique Lihn, que en lo formal desarrollaría las posibilidades del verso libre.⁴⁰ La propuesta generacional de

⁴⁰ "Las actuales promociones poéticas", *Estudios de Lengua y Literatura como Humanidades*. Santiago de Chile, Seminario de Humanidades, pp. 115-158.

En el artículo "Notas sobre cinco poetas chilenos", presentado en el Segundo

Lastra le lleva a concluir un sistema de preocupaciones similares basado en el empleo de un lenguaje ya asumido por la tradición poética, el lirismo y el rigor expresivo.

Fernando Alegría destaca la inexistencia en la generación del 50 de un programa estético que le sea característico, aunque intuye "concomitancias de forma, y acaso, una tendencia común al símbolo dinámico, es decir, a un planteamiento activo y directo del hecho poético"⁴¹. Inicialmente distingue tres vertientes: la de los poetas que mantienen una raíz regional (Raúl Rivera, Alberto Rubio, Edmundo Herrera, Rolando Cárdenas, por ejemplo); la de los poetas "que expresan un compromiso, ya sea independiente o militante al enfrentar la crisis del mundo contemporáneo" (Alfonso Alcalde, Raquel Señoret, Pedro Lastra, Sergio Hernández, Delia Domínguez); y la de los poetas que se caracterizan por "la búsqueda de un equilibrio entre un clasicismo en la forma -apolíneo, de raíz inglesa o italiana en algunos casos-, y una especulación filosófica, ética o simplemente sentimental en el fondo" (David Valjalo, Hugo Zambelli, David Rosenmann, Armando Uribe, Óscar Hahn, Alfonso Calderón, Eliana Navarro, Cecilia Casanova). En su opinión los poetas que mejor representan la gama de tendencias generacionales son: Miguel Arteche que proyecta en versos clásicos "la experiencia del hombre moderno y sus proyecciones metafísicas"; Enrique Lihn, cuyo romanticismo gótico busca "identificar las pasiones que le torturan, recurriendo a fórmulas mágicas, a veces retóricamente barrocas"; Efraín Barquero de poesía

Encuentro de Escritores Chilenos, Chillán, 19 al 14 de julio de 1958, se detiene en tres poetas de esta promoción: Enrique Lihn que se situaría en un esquema afectivo-conceptual, Alberto Rubio, preocupado de poetizar asuntos de la tierra y de la cotidianidad, y Jorge Teillier que vincula lo familiar y cotidiano a una profunda dimensión existencial. En: *Atenea* 380-381, op. cit., pp. 218 - 234.

⁴¹ *La literatura chilena contemporánea*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 19-20.

serena, luminosa, honda, preocupada por lo campesino, los seres folklóricos, ingenioso, paternal, ritual, secreto; y Jorge Teillier "más duende, menos apóstol, aunque igualmente campesino y elemental", marcado por la desesperanza, la nostalgia y la lejanía del mundo citadino (cf. pp. 20-22). Las propuestas de Alegria, levemente subjetivas, sirven, en todo caso, para advertir este panorama de indefiniciones que atraviesa la producción de los poetas de la promoción del 50. Menos combativos, más serenos y tradicionalistas que sus precursores.

En este breve repaso por la crítica, la propuesta de Juan Villegas es la más completa sobre "el momento de aparición del grupo poético del cincuenta y cuatro."⁴² Señala que al momento de su irrupción se encontraba consolidada una poesía de indiscutibles proyecciones literarias (Neruda, Díaz Casanueva, Juvencio Valle), pero el impacto provocado por la aparición de Parra obliga a la nueva promoción a reiterar la anterior decisión de ser nerudianos o antinerudianos en relación con la antipoesía (cf. pp. 67-68). De la promoción destaca la conciencia del oficio en Arteche; la despreocupación por la realidad circundante o falta de compromiso de la mayoría con la poesía militante o social, que entiende como una equivocada reacción de los poetas ante el criollismo narrativo y el desengaño frente a las circunstancias sociales, con la excepción de Efraín Barquero; y el cosmopolitismo al alejarse de lo nacional para buscar criterios estéticos externos. Reconoce nuevamente cuatro tendencias básicas: la representada por Arteche "inclinada al canto de la naturaleza -en su momento inicial- la nostalgia y la preocupación esencial por el tiempo" y un campo de referencias marcado por los clásicos españoles y la poesía inglesa; la

⁴² "Las coordenadas básicas en la poesía chilena del siglo XX", *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1980, pp. 47-72.

representada por Lihn “influida por el coloquialismo y el tono amargo, a veces irónico, de la antipoesía”, la densidad y angustia de un hablante consciente de estar haciendo literatura; la representada por Efraín Barquero que rechaza el tono angustiado o desolado y opta por la esperanza y el optimismo; y la representada por Jorge Teillier que implica el retorno a la infancia y la vida de provincia, sin el tono desagarrado de Lihn o las angustias existenciales de Arteche (cf. pp. 71-72). Sólo como comentario me gustaría destacar que la angustia existencial es un rasgo al que no escapan ni Arteche, ni Lihn, ni Teillier. Por otro lado el clasicismo de Arteche es un elemento a tener en cuenta y define un modo de producción que abarca a buena parte de la promoción; por otra parte el supuesto carácter antipoético de Lihn es, por lo demás, un lugar común que difícilmente obedece a un factor efectivo de su obra. Es cierto que por momentos es posible advertir cierto coloquialismo común a los poetas de la promoción, pero se trata de un coloquialismo ajeno a los procedimientos antipoéticos. El problema radica en la insistencia en una descripción de tendencias que inevitablemente tiende al esquematismo.⁴³

Un abordaje distinto es el que ha intentado Mario Rodríguez Fernández⁴⁴. Parte de la distinción entre poetas cosmopolitas (Huidobro, Braulio Arenas, Teófilo Cid, en parte Gonzalo Rojas) y americanistas (Neruda, Parra, Óscar Castro). A partir de esta base sitúa a Lihn entre los cosmopolitas y a Teillier entre los americanistas. Fácil resultaría agregar a

⁴³ Agreguemos sólo como una muestra de las tendencias simplificadoras de la crítica sobre el asunto la opinión de René Jara: “Jorge Teillier se ubica a medio camino entre el escepticismo discursivo de Lihn y el optimismo cristiano de Arteche...” En: *El revés de la arpillera*, Madrid, Hiperión, 1988, p. 117. Digamos que el revés de Arteche es caracterizarlo como optimista. Es posible que cristianismo y optimismo jueguen bien, pero no todo poeta cristiano es optimista y menos en esta promoción de escritores.

⁴⁴ “De Neruda a Lihn (Tres oposiciones complementarias en la poesía chilena contemporánea)”, *Atenea* 465-466, 1992, pp. 261- 268.

Arteche entre los primeros (la tradición hispánica después de todo es europea) y a Barquero, Alberto Rubio o Raúl Rivera entre los americanistas. El problema es que el concepto "americanista" difícilmente calza con estos poetas más bien íntimos, preocupados por dimensiones locales, americanistas, tal vez, pero en pequeña escala. El mismo crítico advierte el carácter complementario de esta oposición, porque la tradición teillieriana es europea y Lihn no termina de salir del espacio chileno. Esta duda le lleva establecer una segunda oposición complementaria, la que se establece entre centro y periferia: "Los cosmopolitas juegan a la ficción de centralizar la periferia y los americanistas el juego contrario. Por ello no existe cosmopolitismo que no esté signado por lo periférico y viceversa" (p. 262). Ante una generación que ofrece claras dificultades para su estudio porque nada parecen tener en común ("Lo que resalta más bien es el feroz individualismo de Arteche y Lihn; la enorme brecha estética y ética que existe entre ellos y con la misma fuerza con Teillier y Barquero", p. 263), llega a proponer que existe una cierta comunidad proporcionada "por la estética de la modernidad en la que se cobijan" (p. 265). Siguiendo a Paz (*Los hijos del limo*) señala una tercera contradicción complementaria, la que se establece entre analogía e ironía; afirma que Teillier es un poeta analógico, pues en su poesía el mundo no es un conjunto de cosas, sino de signos. Pero advierte, una vez más, que el mundo de la infancia y la provincia de Teillier se encuentra amenazado por la temporalidad, dimensión básica de la ironía. Lihn, por su parte, sería representante de la práctica de "la más abierta ironía, tanto situacional como verbal" (p. 266); su poesía niega la noción de universo como escritura y, si lo fuese, sería una escritura incomprensible. Por su parte, Miguel Arteche se ubicaría en una posición intermedia "donde la analogía y la ironía se entrecruzan constantemente" (p. 266); lamentablemente no agrega un punto más

sobre el autor de *Destierros y Tinieblas*. En fin, una lectura totalizadora de este proceso, se fundaría en el juego de "la analogía e ironía (sus disyunciones, congruencias y negaciones) que funda el discurso poético de la modernidad" (p. 268) permitiendo una entrada al desarrollo de la lírica chilena contemporánea.

Hacia una conciencia generacional

Es posible que la inexistencia de una condición grupal, a la manera de Mandrágora, por ejemplo, haya influido en la escasez de estudios de conjunto sobre la promoción de los 50. Sus integrantes desarrollan tempranamente una condición individual muy acusada y una dificultad de definición colectiva. De hecho hay que esperar algunos años para encontrar un documento que testimonie la existencia de la generación, aunque se trate de un documento preparado por integrantes de la promoción siguiente, como ocurre con *Poesía chilena (1960-1965)* de Carlos Cortínez y Omar Lara⁴⁵, que reúne los trabajos presentados en el Primer Encuentro de Escritores Nacionales, organizado en Valdivia por el grupo Trilce, abril de 1965. Lo contrario ocurre en el terreno de la narrativa ya que tempranamente Enrique Lafourcade preparó la *Antología del nuevo cuento chileno* (1954) y *Cuentos de la generación del 50* (1959) dándole personalidad y nombre a los narradores⁴⁶.

⁴⁵ Santiago, Ediciones Trilce, 1966. El texto en cuestión considera integrantes de esa generación a Miguel Arteche, Efraín Barquero, Enrique Lihn, David Rosenmann Taub, Alberto Rubio, Jorge Teillier y Armando Uribe Arce.

⁴⁶ Un estudio académico de los documentos y testimonios de los narradores del 50 es

La conciencia primaria de la existencia de una nueva promoción proviene de Miguel Arteche, quien en el Primer Encuentro de Escritores Chilenos del 58 en Concepción presentó sus "Notas para la vieja y la nueva poesía chilena"⁴⁷. El trabajo de Arteche busca, en su voluntad polémica, el reconocimiento de una nueva generación, muy restringida en sus alcances, integrada por él mismo, David Rosenmann Taub, Alberto Rubio y Armando Uribe Arce, autores que publican sus primeros libros entre 1945 y 1955; escritores que, en su opinión, "reaccionan casi de una misma manera, y lo hacen, esto es lo importante, no sólo con responsabilidad ante teorías poéticas sino con rigor frente a su quehacer de poetas: el poema" (p. 16).

¿Pero de dónde nace esta conciencia generacional? Se trata de un intento de respuesta de las críticas que se le habrían hecho a los nuevos poetas por su carácter tradicionalista, convencional y por no aprovechar las libertades heredadas de los poetas de la vanguardia:

Nos acusaban, en fin, de no haber sabido aprovechar la lección de libertad que -según ellos- nos habían dado los poetas mayores, y de haber utilizado, en algunas ocasiones, la regularidad estrófica, y hasta la rima. Los poetas nuevos eran tímidos, no reaccionaban contra sus predecesores, no escribían largos artículos polémicos contra los viejos poetas: eran, en fin, gente pasiva y algunos de sus poemas se apoyaban demasiado en la tradición hispánica, sin mirar ni recrear lo que tenían en su contorno americano. Por un lado, los que trabajaban con técnicas surrealistas, nos llamaron conservadores: no se explicaban por qué para nosotros tenía una gran importancia la estructura del poema, y, en general, la arquitectura de la obra, y por qué nos atrevíamos a 'contar' algo en la poesía; por otro lado, nos trataban de 'escapistas' o mejor de 'fugitivos', porque, según ellos, eludíamos los 'candentes' problemas sociales y no seguíamos las aguas del realismo socialista. En otras palabras, los nuevos poetas chilenos eran blandos, intimistas, menores, se aferraban

el que ofrece Eduardo Godoy Gallardo: *La generación del 50 en Chile. Historia de un movimiento literario (narrativa)*. Santiago de Chile, Editorial La Noria, 1991.

⁴⁷ *Atenea* 380-381, 1958, op. cit, pp. 14 - 34.

a las formas y carecían de las virtudes de sus mayores. (pp. 17-18)

La extensa cita anterior viene a cuento para explicar no sólo algunos rasgos de la nueva promoción, sino también el tono peyorativo que habrían debido soportar, así como la sostenida defensa del control y del rigor del poema, rasgo distintivo, según Arteche, de los nuevos frente a los mayores caóticos, irreflexivos y versolibristas. Se puede prescindir del intento de Arteche por demostrar la similar calidad -cosa muy posible por lo demás- de algunos poemas de los "nuevos" frente a los de los "viejos" -Neruda, Rosamel del Valle, Huidobro-, y el equilibrio y rigor frente al versolibrismo precedente, verdadera peste que el joven poeta quiere superar. Los nuevos poetas chilenos "comprenden la importancia de una visión unitaria de la obra de arte", ante un Neruda, por ejemplo, caracterizado por su "falta de estructura" (p. 22) su castellano que en las *Residencias* "parece una mala traducción del inglés", su modo versolibrista de expresarse lastrado no sólo por "defectos de composición" y un "pensamiento sintáctico-racional nada riguroso" (p. 23). La defensa de la estructura del poema, es decir de la recuperación del poema unitario, es uno de los elementos centrales de la discusión de Arteche. Sus propuestas difícilmente pueden proyectarse a todos los nuevos, porque tempranamente Lihn, Barquero o Teillier se muestran como versolibristas contumaces, desatentos al rigor matemático que exigiría el poema. Su posición marca eso sí una conciencia básica de algo que estaba comenzando a ocurrir en la poesía chilena contemporánea: el abandono de los proyectos totalizadores de la vanguardia histórica. No serían ya anti-vanguardistas como Parra, sino simplemente poetas afincados a la tradición.

Por su parte Enrique Lihn, en el artículo "Momentos esenciales de la poesía chilena", fechado en 1969, es decir, cuando las aguas estaban ya menos revueltas, señala

que lo propio de su generación está en el abandono del americanismo romántico-naturalista y criollista que habría sido el sello de los poetas neorrománticos y de la primera vanguardia. Bien es cierto que la descripción que hace Lihn de las propuestas de la poesía de principios de siglo es parcial, pero apunta nuevamente a la ruptura con los grandes proyectos de esta etapa de la poesía chilena, para situarse en el terreno existencial de las impenitencias y limitaciones de la vida urbana en la Latinoamérica contemporánea:

...creo que si nuestra generación fracasara poéticamente ello podría deberse -y se debe en parte en el caso de Chile- al empeño de repetir o permanecer en la órbita americanista, romántico-naturalista y criollista en que giraron los grandes poetas neorrománticos o los grandes poetas de la primera vanguardia. Ni el alma de la raza o, si se quiere, del hombre americano, ni la naturaleza son nuestras preocupaciones definitorias, sino más bien el hombre mudable, existencial que padece en Latinoamérica mucho menos ya entre los brazos de espantosas divinidades telúricas, devoradoras y fatales, que en curso de una vida amenazada permanentemente por la impenitencia, la frustración y el fracaso individuales y colectivos.⁴⁸

Como vemos la lucha contra el criollismo no ha terminado todavía. En el mismo artículo, reafirma el carácter "realista", con las debilidades de la denominación, de la nueva escritura; el "realismo" lihniano, así como el "tierrafirmismo" parriano no supone una vuelta a las preocupaciones del criollismo rural o urbano, sino una nueva clausura, desde claves menos abstractas y herméticas que las ensayadas por la vanguardia, del romanticismo americanista de tanto peso en la tradición literaria chilena:

Con todas las preocupaciones del caso habría que hablar de una progresiva cancelación, desde el modernismo, pasando por las viejas promociones

⁴⁸ En: "Momentos esenciales de la poesía chilena", Varios Autores: *Panorama de la actual literatura latinoamericana*, La Habana, Casa de las Américas, 1969. El artículo en cuestión así como la casi total producción ensayística de Enrique Lihn se encuentra reproducida en: *El circo en llamas*, Edición Germán Marín, Santiago de Chile, LOM, 1997, p. 62, de donde citamos indicando la fuente original.

vanguardistas hasta nuestros días, de ese romanticismo que se encuentra detrás de todos los impulsos culturales de Latinoamérica desde los días de la Independencia, en beneficio de una poética más y más realista. (p. 63)

Este realismo no tendría otra razón que una nueva manera de situarse ante las condiciones sociales de la contemporaneidad:

La situación del individuo en el mundo social es lo que importa antes que la del hombre americano en la naturaleza americana, términos o instancias expresivas a las que debemos una gran poesía, pero que han llegado a manipularse como cartas marcadas en una dimensión pseudopoética, abstracta, irrealista y genéricamente inexpresiva, como es la poética o la poesía que han escrito los epígonos y los continuadores de estas grandes figuras todavía románticas o neorrománticas, que son los poetas mencionados ya: Mistral y Neruda.

El universalismo romántico americanista no es, pues, la tarea de nuestra generación. (p. 63)

Aunque su poesía se ha leído inicialmente en el marco de la propuesta abierta por Nicanor Parra, no cabe duda que escapa a ella, pues Lihn, ciertamente, no pretende hacer de la poesía el lenguaje de la tribu o el inventario de la voz colectiva, si bien se advierte una alta valoración de la antipoesía y de su superación del surrealismo. Esta posición parece quedar claramente expuesta a propósito de su propia visión de la propuesta de Parra:

Obvio es decir que siempre ha habido una falsa oscuridad poética, la que mi amigo Nicanor Parra llamó "retórica de monaguillos" y contra la cual sus "poetas de la claridad", él en una palabra, han levantado la antipoesía, es decir, una poesía genuina que, en cuanto tal, ciertamente, suele ser "más retorcida que una oreja", necesariamente oscura, difícil de penetrar.⁴⁹

Habría que destacar, como precaución, que Parra establece una clara diferencia entre la

⁴⁹ "Definición de un poeta" fue publicado en 1966 en los *Anales de la Universidad de Chile* 137, año CXXIV, 1966. En : *El circo en llamas*, p. 335.

“poesía de la claridad” y la “antipoesía”: la primera definiría la actitud de *Cancionero sin nombre* (1937) y tal vez de algunos textos convencionales de *Poemas y antipoemas* (1954), que se insertan en claves más tradicionales y que pese a su carácter levemente humorístico no presentan el sentido corrosivo y desmitificador de la antipoesía. Lihn no parece hacer los distinguos del caso. En una nota a pie de página del mismo ensayo apunta:

No me parece que los Antipoemas, a pesar del lenguaje coloquial, de los lugares comunes, etc., sean, por otra parte, un dechado de claridad “al alcance del grueso público”, es decir, del número máximo de lectores nacionales, poco numerosos en cualquier caso, que respondieron a la eficacia del libro poniéndolo por las nubes de un merecido éxito.

Lo que se pone en juego en la antipoesía o en cualquier otra práctica ruptural, no es el fin de la poesía misma, sino el cuestionamiento de determinados procedimientos institucionalizados y, a veces, fosilizados de expresión. El interés de Lihn por la antipoesía es evidente y en diversos ensayos lo sitúa como una de los “momentos esenciales” de la poesía chilena.⁵⁰ Su búsqueda de una poesía socialmente lúcida y crítica le lleva a rechazar las propuestas de los “poetas de los lares”, cuyo mejor exponente es Jorge Teillier, postura que no escapa a la crítica lihniana.⁵¹

Ciertamente las opiniones de Lihn en este momento constituyen una ocasión

⁵⁰ “Momentos esenciales de la poesía chilena”, op. cit., pp. 58-68.

⁵¹ “Este falso provincianismo de intención supralocal, desprovisto de una ingenuidad que lo justifique históricamente, quiere reivindicar una poesía que *naturalmente* no tiene ya nada que decir, en nombre de otra, artificiosa, cuyo supuesto y cuya falacia estriban en que, ante un mundo moderno de una complejidad creciente, desmesurado en todos sentidos y en tan grande medida peligroso, la actitud poética razonable estaría en restituirse a la Arcadia perdida, pasando, en un amable silencio, escéptico, minimizador, los motivos inquietantes de toda índole que acosan al escritor actual abierto al mundo y oponiéndole a este un pequeño mundo encantatorio, falso de falsedad absoluta, con sus gallinas, sus gansos y sus hortalizas.” En: “Definición de un poeta”, op. cit., p. 336-337.

inmejorable para advertir el espacio desde el cual sitúa su propia escritura, más allá de alguna polémica en sus juicios que irá morigerando posteriormente en diversas ocasiones.

Es evidente que la atmósfera cultural en la cual se mueve Lihn en estos momentos se encuentra en una compleja relación con ciertas bases del realismo socialista en su impronta latinoamericanista. El artículo "Momentos esenciales de la poesía chilena", fue preparado para una edición de *Casa de las Américas* durante la permanencia que el poeta en Cuba apenas iniciada la revolución. Sus reflexiones establecen un discurso a contrapelo de los grandes cantos de la vanguardia y su principal libro de la época, *Escrito en Cuba* (1969), va en la dirección de consolidar este ejercicio crítico. Artículos anteriores de Lihn insisten en la dimensión libertaria de la actividad creadora, pero desde una posición que desconfía del realismo socialista y del subjetivismo abstracto⁵², pues lo que comienza a consolidarse en su posición es la idea de una poesía de la contradicción claramente inserta en los debates culturales de la época. Pero en fin posiciones que muestran la visión que los poetas del 50 comienzan a formular de sus antecesores poéticos.

Jorge Teillier realiza su propia lectura de esta tradición. Aunque la configuración de su mundo poético es muy temprana (*Para ángeles y gorriones* es de 1956), sistematiza casi una década después su distanciamiento de la vanguardia en "Los poetas de los lares" que tiene el decidor subtítulo de "Nueva visión de la realidad en la poesía chilena".⁵³ Los

⁵² Refiriéndose a sus posiciones en el momento de sus primeros trabajos Lihn escribe lo siguiente: "Supongo que el punto de vista correcto sobre la función social de la poesía no era el que predominaba en 1949 en el campo de la teoría estética marxista, pero no puedo decir que por ese entonces me interesara ni el marxismo ni en nada que, como teoría, no contribuyera a esa confusión psicológica, intelectual y estética -el llamado mundo propio del adolescente- que determinados contextos pueden agudizar". En *Casa de las Américas* 45, La habana, 1967. Citamos de *El circo en llamas*, op. cit., p. 357.

⁵³ *Boletín de la Universidad de Chile* 56, 1965, pp. 48-62.

poetas de los lares (Efraín Barquero, Rolando Cárdenas, Alberto Rubio y él mismo) se definirían básicamente por una vuelta a la tierra a la que no escaparía cierta zona de la poesía de algunos poetas mayores como Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Braulio Arenas y Teófilo Cid. Esta vuelta a la tierra se traduciría en una suerte de "realismo secreto" que busca su justificación en las costumbres y ritos de la sociedad provinciana en contraste con la urbe contemporánea. De nuevo en una lectura parcial de la primera vanguardia, los poetas de los lares abandonarían el yo desorbitado y romántico (a la manera de Huidobro) y "ya no se situarían como el centro del universo", sino que se convertirían en "observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y las cosas" (p. 51). Pero no termina Teillier de escapar de la imagen romántica del poeta como "guardián del mito". En el prólogo a *Muertes y Maravillas*, "Sobre el mundo donde verdaderamente habito"⁵⁴, enfatiza la crítica al "mundo asqueante donde vive" y el sentido de la nostalgia del futuro, "de lo que no nos ha pasado pero debiera pasarnos" (p. 15). La mitificación de la aldea, la vuelta al origen, el intento de reencantamiento del mundo chocará en su poesía rápidamente con el impacto demoledor de la contemporaneidad. De todas formas Teillier intenta afirmar un nuevo modo de entender la relación entre arte y vida, por medio de la búsqueda del saludo al porvenir que supondría vivir como poetas:

De nada vale escribir poemas si somos personajes antipoéticos, si la poesía no sirve para comenzar a transformarnos nosotros mismos, si vivimos rodeados de valores convencionales. Ante el "no universal" del oscuro resentido, el poeta responde con una afirmación universal. (Pp. 16-17)

En rigor la propuesta de Teillier mantiene los residuos de una lectura plenamente

⁵⁴ Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, pp. 9-19.

prevanguardista y moderna del rol del poeta que inevitablemente termina siendo derrotada por la persistencia de la temporalidad y de la historia. El poeta compañero de las palabras y las cosas termina registrando las circunstancias que marcan la crisis de la edad dorada.

Entre destierros y tinieblas

Con la poesía de los 50 se da por sentada la clausura de los proyectos globalizadores de la vanguardia para utilizar un término en boga en su desarrollo se sientan las bases de una poesía postvanguardista. No consideramos en una misma situación la poesía antimoderna de Parra, aunque en esta antimodernidad se sientan las bases de su desarrollo, y porque la antipoesía es en rigor el último proyecto globalizador de la vanguardia.

La clausura del americanismo de cuño mesiánico o simplemente de una poesía social reivindicativa, ante la que se impone una visión crítica existencial y angustiada, provoca en la poesía de mediados de siglo un sistema de representación de la realidad neobarroco, definido por la contradicción y de la duda, por las ambivalencias y por la percepción inarmónica de los procesos de modernización, de los que los conflictos entre lo rural y lo urbano no es otra cosa que una de sus metáforas más interesantes. En la historia se participa entonces por exclusión, pues ha comenzado a trizarse el mito del progreso. Producida ya la desconfianza en el lenguaje y sus trampas, en la retórica inflamada y mesiánica al poeta le queda el recurso del método crítico. Esto es un discurso dedicado a desestabilizar otros sistemas discursivos por medio de la parodia, la ironía o el silencio, pero sobre todo una

crítica de su propio discurso, en una forma de contralenguaje vuelto sobre sí mismo. La poesía de la desconfianza de sí misma, es la única manera de no caer nuevamente en las trampas del discurso que se quiere desmontar. La devaluación del lenguaje poético, y del lenguaje en sí mismo, está vinculado a la caída de la historia, en la que al poeta le corresponde la tarea del transeúnte y en la que participa por exclusión.

El desplazamiento de la voz que habla a la voz que escribe es otro rasgo que proviene de estos juegos de figuración. El hablante asume casi siempre figuras precarias. Juegos de pluralidad que desplazan la noción del sujeto como unidad, para dar lugar a una pluralidad semiótica en el que el sistema de referencias se encuentra tensionado. Se trata en todo caso de una apropiación progresiva, ni Lihn en sus primeros libros, ni Teillier, ni Arteche, ni Uribe Arce en un principio, hacen de este elemento un rasgo claramente constitutivo de su lenguaje.

En sus preocupaciones formales Miguel Arteche aparece como un poeta clásico, como tantas veces a apuntado la crítica, lo interesante estaría en advertir las claves de este clasicismo que comparte con otros poetas de su generación. No es sólo un traspaso de moldes clásicos a la poesía contemporánea, sino una utilización de formas o estructuras ya generadas en busca de algún orden que al mismo tiempo tensiona la libertad creadora. Es, por lo demás, este un rasgo característicos de muchos otros poetas hispanoamericanos de su tiempo. El mismo Lihn, para poner un caso opuesto, no escapó a estas preocupaciones en sus "sonetos" de *París situación irregular* (1977), aunque desde una perspectiva desacralizadora ausente en el solemne tradicionalismo mimético de Arteche, situado en el espacio de reflexión del existencialismo cristiano: los temas de la libertad, el abandono del hombre, la fe como espacio de afirmación del ser, aparecen como problemas centrales de

su escritura.⁵⁵ Emblemático en este sentido resulta el poema "Nadie en el mundo" de *Destierros y tinieblas* (1963), que bajo el tópico del *ubi sum*, realiza una serie de interrogaciones resultado de este no saber: "Padre, padre, ¿dónde estuvo / la montaña que borraste? ¿y la puerta en la tierra? ¿Y las ventanas del aire?" (p. 45). Permanentemente el hablante busca el sentido, anhela trascender, aspira a alguna forma de absoluto que la temporalidad le niega y busca el apoyo divino en esta aspiración de sentido. A diferencia del poeta cristiano tradicional donde el mundo tiene un orden y un sentido, la poesía de Arteche se mueve en un espacio de ambigüedades y ambivalencias. De ahí que sus personajes textuales muchas veces testimonien sólo el absurdo de la vida contemporánea: un hombre solo en la ciudad. Por lo mismo su poesía toma permanentemente connotaciones apocalípticas⁵⁶ y el tema de la fractura temporal sea una de las bases de su angustiada visión.

Otro poeta cristiano nada optimista es Armando Uribe Arce (1933). Su poesía se establece como una permanente lucha con la figura divina, a la que increpa, ruega o insulta. Brevísimos poemas a la manera de los epigramáticos latinos, pero sin el humor de éstos, aunque con su misma hiriente ironía; brevedad y contención pues su poética es básicamente una poética del silencio y del despojamiento. Sus primeros libros, en particular *No hay lugar* (1971) corresponden a un permanente juego de intertextualidades con los poetas latinos a los que traduce o parafrasea. Nuevamente su poesía está atravesada por problemáticas existenciales de naturaleza cristiana, expresadas sobre la base de juegos rítmicos y de

⁵⁵ Cf. Ana María Cuneo: "El tema de la muerte en la poesía de Miguel Arteche", *Revista Chilena de Literatura* 31, 1988, pp. 147 - 156.

⁵⁶ Cf. Juan Villegas: "La visión apocalíptica en la poesía de Miguel Arteche", *Estudios sobre poesía chilena*. Santiago de Chile, Nascimento, 1980, pp. 207.

palabras de carácter paradójal. Alguna vez escuché decir a Armando Uribe que su interés por la rima proviene de la capacidad de ésta para obligar al poeta a realizar asociaciones inesperadas y reveladoras en sus textos. "Frente a quien es, uno solamente está" ha afirmado el poeta⁵⁷. Y es esta afirmación la que resume su actitud frente al tema de Dios, a partir de una problematización de la oración cristiana: "Por ser vos quien sois / y no ser yo quien es / ya no sé adonde voy / (llévame de una vez)" (*Por ser vos quien sois*, 1989). La aparente ingenuidad de las rimas es parte de esta atención sobre la palabra que se constituye en uno de los rasgos centrales de la poesía de su promoción, una poesía vuelta sobre sí misma. Los juegos de aliteraciones, rimas y cacofonías rítmicas como portadoras de algún sentido, obligan a una lectura paragramática.⁵⁸ "Te apenas porque apenas /eres, como sabemos / Qué más quieres -no menos /que un dios en mis poemas" (p. 15), donde la reiteración de un mismo vocablo lleva a advertir su significado radicalmente antitético; o en los juegos paronomásticos: "Has que yo quiera que hagas lo que quieras" (p.17); o simplemente en juegos de rimas absurdas y de carácter arbitrariamente cacofónicas: "el hijo te gritaba / Por qué lo abandonabas abba abba" (p. 15). Los procedimientos de esta naturaleza son tan abundantes que obligan al lector a percibir los juegos de contrastes y contradicciones en una

⁵⁷ En entrevista con Ana María Larraín: "La poesía es cosa de vida o muerte", *El Mercurio*, Santiago de Chile, 5 de noviembre de 1989.

⁵⁸ Walter Mignolo estudia el principio paragramático, antes propuesto por Kristeva, como el principio que permite identificar las conexiones establecidas entre las palabras por su pura separabilidad, pausa sonora o espacio en la página. La base del principio paragramático no se encontraría en la capacidad lingüística del sujeto o en el sistema primario propiamente verbal, sino que tendría su manifestación y localización en los juegos de palabras y en la lengua articuladora de los sueños. En: *Elementos para una teoría del texto literario*. Op. cit., pp. 89-90 y 110-117.

poesía que se sitúa en el terreno de lo incommunicable⁵⁹. Y este es un elemento fundamental para nuestra lectura, porque acerca su producción a la de Arteche, o algunas zonas de la poesía de Lihn, es decir, la angustia ante la comunicabilidad, en oposición a la poesía moderna hispanoamericana que hizo de la búsqueda de un lenguaje pleno uno de sus más importantes atributos. La brevedad, la escasez misma de su producción nos sitúan en ese espacio en el que a veces el único lenguaje es el mismo silencio.

En una respuesta Jorge Teillier (1935-1996) afirma para sorpresa del entrevistador: "Me molesta todo lo que no sea artificioso o artificial"⁶⁰, y luego señala que el paisaje del sur es un paisaje artificial y que su poesía podría ser perfectamente del sur de Francia. A pesar de la apariencia de naturalidad de su poesía, Teillier sabe que se trata de un constructo estético. Ese artificio es uno de los rastros que atraviesan la poesía de los poetas más representativos de su promoción: Lihn, Uribe Arce, Arteche, etc. A veces el carácter artificioso del lenguaje alcanza resonancias manieristas, en tanto recurre a sistemas culturales de referencias para apropiarse de ellos imitándolos, citándolos o parodiándolos en un diálogo permanente. Se trata de un juego de imitaciones que difieren del modelo original y ahí radica precisamente su condición de neomanieristas, en los que la experiencia del mundo está mediatizada por la cultura; textos escritos sobre textos, pero no sólo eso, textos escritos sobre cuadros, textos escritos sobre residuos del lenguaje.

Jorge Teillier intenta, en un primer momento, la construcción de un sistema

⁵⁹ Ana María Cuneo estudia desde la perspectiva de la retórica clásica los diversos procedimientos poéticos de esta poesía. En: "Armando Uribe: palabra y silencio", *Revista Chilena de Literatura* 37, 1991, pp. 25-43.

⁶⁰ En entrevista con Edgar O'Hara: "El poeta del sur: Jorge Teillier", *Isla Negra no es una isla: el canon poético chileno a comienzos de los ochenta*. Valdivia, Ediciones Barba de Palo, 1996, p. 131.

analógico que le permita interpretar el mundo, pero se trata de un sistema analógico degradado por la temporalidad y por la modernidad. La búsqueda de lo que él mismo definió como "poesía lárca", no es otra cosa que la búsqueda de un espacio de arraigo en un tiempo que niega la plenitud. Como Darío también Teillier podría haber afirmado que detesta el tiempo en el que le ha tocado vivir. Hay un intento de aferrarse a la memoria de esos pueblos todavía al parecer incontaminados de modernidad; pero es sólo una apariencia, un intento de aferrarse al lenguaje doméstico y cotidiano, para descubrir tempranamente que también "las amadas palabras cotidianas pierden su sentido", como dice en el poema "Otoño secreto" de *Para Ángeles y gorriones* (1956). La construcción de un mundo imaginado por la memoria le permite al poeta ciertos momentos de mayor "optimismo", como ocurre con varios textos de *Poemas del país de nunca jamás* (1963), pero se trata siempre de una poesía fuertemente marcada por la melancolía y el extrañamiento del mundo. La presencia del tiempo y de los elementos del mundo moderno va agudizando una poética de la crisis, hasta alcanzar prácticamente la disolución de todo espacio arcádico, proceso enfatizado a partir de *Para un pueblo fantasma* (1978), donde se introduce la atmósfera terrible de la dictadura. La construcción de un relato mítico, "la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra"⁶¹, y cuyo espacio de arraigo en la memoria es la infancia en las aldeas de La Frontera, se contradice con la propia experiencia del tiempo histórico, que ve como ese mundo se descompone. Son demasiados los elementos desde la primera poesía de Teillier que contradicen ese tiempo mítico, de ahí que sea un "paraíso perdido", no un paraíso posible. De ahí la tristeza que envuelve la atmósfera teilleriana, de ahí la sensación de desarraigo, de ahí la certeza del desamparo. El tiempo histórico es el tiempo en que se

⁶¹ "Los poetas de los lares". Op. cit., p. 53.

sitúa el hablante actual de los poemas de Teillier, pero desde ese presente degradado construye un relato donde el pasado de la infancia se convierte en pequeños relámpagos de plenitud. El problema se complejiza aún más como hemos dicho en libros como *Para un pueblo fantasma*, *Cantos para reinas de otras primaveras* (1985) y *El molino y la higuera* (1993), donde el presente se agolpa mostrando esta fractura y un distanciamiento irónico como ocurre, por ejemplo, en "Paisaje de clínica". El sujeto, "el abandonado", no puede consolarse con el paisaje nerudiano, se trata de muelles que no permiten la partida, sino que obligan al anclaje: "Es la hora de dormir -oh abandonado- / Que junto al inevitable crucifijo de la cabecera / Velen por nosotros / Nuestra señora la Apomorfina / Nuestro señor el Antabus / El Mogadón, el Pentotal, el Electroshock" (*Para un pueblo fantasma*).

Notable en relación con la imagen de la aldea, es "Notas sobre el último viaje del autor a su pueblo natal" donde nada queda ya de ese pasado arcádico, por lo que el hablante, autodefinido como poeta, en la tesitura de aceptar que el suyo ha sido también un relato llega a pensar "que no pertenezco a ninguna parte, / que ninguna parte me pertenece". En esa aldea natal "Ha llegado la TV", los "mapuches escuchan canciones mexicanas del Wurlitzer de la única fuente de soda", "los niños ya no juegan en las calles" y los amigos "están horas y horas ante la pantalla". Un verso clave al respecto: "Me cuesta creer en la magia de los versos" y un gesto que recuerda al Darío de la "Epístola a la señora de Leopoldo Lugones", el poeta sólo es un empleado público, al que en el pueblo algunos conocen como "el poeta cuyo nombre suele aparecer en los diarios", que tiene deudas y despertares de resaca, y que no ha pagado la luz ni el agua: "Mi futuro es una cuenta por pagar" y esa es la síntesis de un discurso que de analógico sólo tiene los restos. En *Cartas para reinas de otras primaveras* nos vuelve ha enfrentar a una mirada de dolorosa dureza

en el poema "Después de la fiesta", donde toma conciencia de que "Sólo yo he envejecido", que parece ser el después de la fiesta lárca. En el notable poema "Sin señal de vida" el hablante se dirige a una muchacha "a años sombra de distancia" para recordarle "que estamos en un tiempo donde se habla en voz baja", donde "Ya nunca más correrá sangre por las calles". La cita cifrada de Neruda supone otros actos de barbarie menores, pero definitivos. La dictadura ha impuesto su lógica salvaje en la vida cotidiana: el discurso del triunfo del futuro, de la delación, de la censura.

El discurso de la crisis y de la ironía en Teillier aún se podría rastrear en múltiples otros poemas. El más interesante por sus connotaciones vivenciales, literarias y políticas es "Adiós al Führer", que toma el título de una novela de Enrique Lafourcade. Adiós al Führer de toda clase, a los dictadores: "Adiós a todo Führer que obligue a los poetas / a censurar sus manuscritos o mantenerlos secretos / bajo pena de mandarlos a su Isla o Archipiélago / o a cortar caña bajo el sol de la Utopía" (...) "Adiós a todo Führer a quien no le importe perder cuarenta mil hombres / con tal de invadir islas pobladas por ovejas" (...) "A todo Führer que nos ordene sepultarnos con él / tras contemplar cómo arden las ruinas de su Imperio / y entretanto no deja dormir a nadie tranquilo"; pero también al Führer literario: "Adiós al Führer de la Antipoesía /aunque a veces predique mejor que el Cristo de Elqui. / Es mejor no enseñar dogma alguno, aunque sea ecológico, / cuando ya no se puede partir a Chillán en bicicleta". Y, finalmente, en un juego de intertextualidades con Vallejo y Darío que traviste el sentido original para dotarlo de connotaciones políticas: "Adiós a todo Führer que nos dé *duro con un palo / y también con una sogá* / creyendo que como él somos *apenas sensitivos*." De esta manera Teillier nos enfrenta no sólo a las contradicciones que su proyecto poético presenta, también muestra un lenguaje plenamente actual en que

se interrelacionan el desencanto, las intertextualidades arbitrarias y los juegos irónicos en un registro de plena actualidad.

La poesía de Enrique Lihn, por su parte, realiza un recorrido que parte de la noción misma de contradicción, de ahí su condición antianalógica e irónica. Sus primeros libros *Nada se escurre* (1949) y *Poemas de este tiempo y de otro* (1955) son, en parte, una interrogación metafísica y existencial de cuño adolescente, donde el hablante se sitúa en medio de una solemnidad residenciaria⁶²: "Yo me sitúo en medio de las cosas solemnes" ("Temblor de Dios", *Nada se escurre*, p. 42); de ahí la necesidad de buscar que las cosas del mundo tengan un sentido que no llega a encontrar: "Todo vacila en mí desde que empiezo / a caminar por una y otra calle, / con una idea fija" ("Laberinto", *Poemas de este tiempo y de otro*). Su escritura va avanzando en la dirección de negar toda posibilidad alegórica al discurso poético sobre la base de un sistema de negaciones y contradicciones metacríticas que se vuelve sobre su propio lenguaje, sobre todo a partir de *Escrito en Cuba* (1969).

En un volumen fundamental sobre la poesía de Enrique Lihn, Carmen Foxley sitúa

⁶² Utilizamos este concepto de manera intencional, esta asociación ya fue realizada por Hernán Loyola para quien Lihn habría ido entregando sus propias *residencias*: "personalísimas e intransferibles sin embargo, como corresponde a un auténtico creador que logra configurar lo más suyo justamente al asumir la tradición de sus mayores, al digerirla y superarla de verdad". En su opinión sería el "único, verdadero y gran discípulo de Neruda, habiéndose sumergido en una de las zonas más profundas del océano nerudiano, logra llegar a la otra orilla y emerger más dueño de sus propios recursos, más entero, más individualizado". En: "Porque escribí estoy vivo", *El Siglo*, 30 de noviembre de 1969, p. 10.

La apreciación de Loyola resulta interesante al advertir la base residenciaria de los primeros libros de Lihn, ciertamente Lihn explora, como Neruda, en una subjetividad angustiada, inserta en la temporalidad y la atmósfera de una sociedad que provoca de la insatisfacción del hablante. No es posible, sin embargo, imaginar la conversión "nerudiana" que Loyola espera de Lihn, porque lejos de convertirse fue acentuando justamente las contradicciones que su escritura le ofrecía en lugar de inclinarse por una opción constructiva y positiva.

su escritura en el contexto del neobarroco hispanoamericano, que prefiere denominar como manierista, y en sus relaciones problemáticas con el discurso de la modernidad. En su hipótesis Lihn desestabiliza "los fundamentos de cualquier sistema semántico, dominante, impositivo o cerrado, cualquier principio de razón suficiente, los sistemas cognitivos regulados o las referencias intertextuales y las ilusiones de la modernidad. Pero incorpora tematizando lo que ésta excluía, por ejemplo, la multiplicidad y disgregación de roles o máscaras del discurso y de la vida, la actividad inconsciente, la espontaneidad asociativa, la movilidad de la escritura y de la existencia, y otros rasgos que definen nuestra situación en el mundo."⁶³

Los rasgos autorreferenciales, intertextuales e interculturales de Lihn, el trabajo en torno a las contradicciones y la duda, la ambigüedad, la pluralidad de sistemas sociolingüísticos, etc., hablan precisamente de esta tendencia a la mixtura estética y textual. Por otro lado, la tendencia a la fusión de distintas formas estéticas (literatura y pintura, por citar un ejemplo), la construcción de una mirada inestable y en permanente estado de duda, el uso de una literatura como reflexión sobre la cultura, que no evita sus aproximaciones a los corsés y limitaciones de formas textuales clásicas (como los sonetos) acercan su poesía a otros escritores de su tiempo en Hispanoamérica como Carlos Germán Belli y Óscar Hahn, por ejemplo.

⁶³ *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1995, pp. 40-41.

Llenar el vacío con palabras

Los poetas del 50 debieron enfrentarse a una clausura de un modo de poetizar que significa ni más ni menos que la clausura de un lenguaje: el de la poesía moderna o vanguardista y se enfrentan en consecuencia al desamparo de la condición de contemporáneos, o postvanguardistas. De ahí su atípico sistema de preferencias poéticas o literarias que rompe en la superficie con la tradición moderna de la poesía que va de los románticos a los simbolistas, de éstos a los modernistas y a la vanguardia. Un solo gesto puede explicar este proceso: la poesía inicial de Lihn, sin duda el principal y más influyente poeta de su promoción, va del abandono de este discurso a su recuperación en clave negativa. La importancia de Lihn radica precisamente en haber sido capaz de insertarse en el debate sobre la poesía moderna desde una posición que hoy resulta fácil calificar de postmoderna o postvanguardista. La clausura producida por Nicanor Parra, por un lado, así como el rescate de la tradición clásica española son parte de este gesto de situarse en el descampado de la precariedad de un medio literario que ya no puede creer en sus cantos. El tema es interesante porque en la medida en que se advierte un proceso de consolidación social de una política cada vez más activa, los poetas se ponen a la vera del camino. ¿Se trata de un problema de falta de conciencia social? Creo que el caso ofrece otra diadema para las musas. La poesía suele operar como un discurso no simétrico respecto de los discursos ideológicos dominantes, es decir, inevitablemente forma parte de un discurso contracultural. El discurso contraideológico de Neruda consistió precisamente en introducir en el régimen comunicacional de su tiempo un relato redentor y libertador en un momento que tendía a la exclusión de ese debate. De ahí que cuando ese discurso ha copado gran

parte de la escena comunicativa los poetas más alertas optan por poner el dedo en otras llagas, que tienen que ver básicamente con el rescate del individuo que defiende Lihn. El problema por lo demás se proyecta a la promoción de los 60 como ha señalado la crítica. Nuevamente poetas sin conciencia social en un tiempo en que el horno arde solo. Hay que recordar que salvo escasos momentos el poeta emblemático de la poesía cívica, Neruda luego de *Canto General* y desde *Estravagario* en adelante, su poesía se inclina por una opción personal y vital que no puede haber sido desoída por los poetas más nuevos.

¿Pero de dónde nace esta desconfianza y esta obsesión por la palabra y por el lenguaje cuando se suponía ya superada? Creo que los poetas de esta promoción son la última consecuencia de un mito que todavía alimenta la poesía de este siglo. Sabido es que las concepciones cosmológicas de la palabra que alimentan buena parte de la literatura occidental fueron llevadas a su extremo por los poetas simbolistas y de la vanguardia. Rimbaud y Mallarmé son precisamente parte de esta aventura inconclusa. En sus gestos se expresa la caída de haber cifrado las últimas esperanzas de la vida en la poesía. Cambiar el mundo con la palabra, dotar de sentido a la vida como quisieron los poetas de la vanguardia a la manera de Neruda, de Rokha, o Huidobro. Pero es visible que el itinerario de estos poetas muestra las ambivalencias e incluso el fracaso, los grandes trastazos de este proyecto. Tal vez el primero que anticipa en la poesía hispanoamericana esta limitación del lenguaje sea Vallejo, pero también se advierte en el regreso a lo vivencial y a la simpleza en Neruda, en el desencanto del último Huidobro y, por cierto, en la evidencia del fracaso de Pablo de Rokha, cuyo "Canto del macho anciano" es un verdadero programa de esta crisis.

Los poetas contemporáneos dicen que desconfían de la palabra, ya no creen en ella y se disfrazan para poder hablar, pero siguen obsesionados por la palabra, cautivos de ella.

Tanta obsesión por acabar con la palabra, tanto hablar desde el silencio, tanto decir que la palabra es inútil, no puede sino significar algo extraño. Los poetas que leemos en el fondo se mantienen cautivos de esta imposibilidad, lo que se afirma por la fragmentación y el simulacro comunicativo que es el mundo actual, el mundo de las comunicaciones por excelencia. Por esa razón tempranamente descubren que la negación de la palabra no puede sino llevar a una nueva metafísica, la metafísica del silencio, la metafísica de que la literatura no es más que un sistema de citas. Engaño que obliga a una nueva negación, la negación de negarse a sí mismos.

Visto así quedan sólo dos opciones: o bien optar por el silencio, mostrar los vacíos del lenguaje o bien, tratar de llenar el silencio con palabras, aunque para lograrlo sea necesario disfrazarse una y otra vez, transformarse en una especie de loro que repite un lenguaje que no tiene sentido. Ahora bien los poetas de la promoción del 50 instalaron un discurso que en uno de sus espacios suponía ver el modo como afectaba al sujeto las transformaciones que se producían en el discurso social. Por otra parte habría que agregar un hecho indiscutible como interesante a la luz del desarrollo posterior de la poesía chilena, Enrique Lihn progresivamente se convirtió en la figura por medio de la cual se proyecta el gesto vanguardista experimental de esta crisis del lenguaje.

3. La poesía de los sesenta

Aproximarse a la producción poética de la promoción de los 60 no deja de tener aún hoy ciertos matices complejos y contradictorios. ¿De dónde nace esa contradicción? ¿Cuáles son las razones que han impedido una valoración de su trabajo como no sea en términos casi pseudosociológicos?. No se trata de que los poetas de promociones anteriores no hayan sido leídos desde parámetros de incomprensión, sino que la crítica leyó inicialmente la poesía de esta promoción sobre la base de la desconfianza. Demasiadas sospechas y justificaciones rondan a esta poesía y al discurso crítico que la rodea. Tanto es así que no sólo la crítica inicial ensayó lecturas de esta naturaleza, sino como veremos éstas se han proyectado bastante más allá de lo esperado. Creo que la polémica de fondo nace del rol que le ha correspondido jugar en términos históricos. En ella se han centrado las frustraciones de un discurso social, del que la crítica no es más que una de sus manifestaciones, que intenta comprender las dimensiones de una crisis histórica, que se hace evidente con el golpe militar del 73. Hay que agregar además que producto de la ruptura del estado democrático buena parte de estos poetas fueron exiliado, lo que produjo un quiebre en la continuidad poética que se tradujo en una profunda transformación de las claves expresivas en las nuevas promociones y, al mismo tiempo, afectó el lenguaje de anteriores promociones. Por esta razón las denominaciones de esta promoción estarán signadas por esta circunstancia: así de "poesía joven", "novísima" o "emergente", pasaremos a la generación "de la diáspora", "dispersa" o "diezmada". Las inevitables lecturas en torno a las correspondencias entre curso histórico y poesía se han hecho evidentes al acercarse a esta producción, produciendo inevitables y necesarios problemas emocionales

y comunicacionales más que semióticos. Entender lo ocurrido con la poesía chilena del período equivale a entender lo ocurrido con la historia de Chile. Debatir sus implicancias es debatir en el terreno de las contradicciones que ese curso ha provocado en el terreno político. Estas notas en parte se suman también a esta dinámica tal vez inconclusa.

Agrupaciones, talleres, diversidad

Las primeras aproximaciones críticas ante los poetas del 60 se realizaron a partir de su inscripción en grupos literarios, porque excepciones contadas fueron escritores tremendamente gregarios que surgieron unidos en torno a agrupaciones poéticas ubicadas a lo largo del país. Es lo que ocurre con Trilce en Valdivia, Arúspice en Concepción o Tebaida en Arica, los más conocidos y activos grupos. Pero como ha demostrado Soledad Bianchi se trató de un proceso bastante más amplio. En un notable trabajo de arqueología literaria llega a contabilizar más de una decena de agrupaciones. Además de las señaladas añade otras que considera marginales, porque lo fueron efectivamente, y cuya importancia hoy puede parecer casi anecdótica, pero que desarrollan otras problemáticas escriturales que se proyecta a la poesía de la década siguiente. Así nos encontramos en Santiago con el Grupo América escindido de la Academia de Letras del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile; con la grandilocuente denominación de Escuela de Santiago; la Tribu NO y el Taller de Escritores de la Universidad Católica de Santiago; Espiga en Temuco, cuyos representantes derivaron principalmente hacia la crítica; el grupo del "Café Cinema" y el grupo Piedra en Valparaíso; y de modo más tardío el Grupo Pala formado en 1972 en

Osorno.⁶⁴ De estas agrupaciones la crítica se ha ocupado principalmente de los dos primeros: Trilce y Arúspice, posiblemente porque aportaron una cantidad mayor de escritores a las letras nacionales, pero también porque sostuvieron publicaciones periódicas y fueron capaces de organizar y participar en los eventos y encuentros literarios de la época⁶⁵, en fin, porque supieron contar con un apoyo institucional universitario al que otros grupos no accedieron con igual fortuna.⁶⁶ Esta mayor difusión de algunos grupos ha

⁶⁴ Su acuciosa investigación incluye además de entrevistas a integrantes de la mayor parte de las agrupaciones mencionadas, los estudios "Agrupaciones literarias de la década del sesenta en Chile" y "Algunas revistas literarias chilenas de la década del sesenta". *La memoria: modelo para armar. Grupos literarios de la década del sesenta en Chile. Entrevistas*. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1995.

⁶⁵ Los encuentros considerados emblemáticos y fundacionales son los organizados por el Grupo Trilce en Valdivia, en particular el primero "Encuentro de la Joven Poesía Chilena", abril de 1965, dedicado a evaluar la producción poética de la promoción inmediatamente anterior (Miguel Arteche, Efraín Barquero, Enrique Lihn, David Rosenmann, Alberto Rubio, Jorge Teillier, Armando Uribe) cuyos resultados se publicaron en *Poesía Chilena (1960-1965)*, preparado por Carlos Cortínez y Omar Lara, (Santiago, Trilce- Edit. Universitaria, 1966) y en la revista *Trilce* 6-7 (1965). En abril de 1967 organizaron el "2º Encuentro Nacional de la Poesía Joven", dedicado a la obra de la nueva promoción (Omar Lara, Gonzalo Millán, Floridor Pérez, Waldo Rojas, Jaime Quezada, Federico Schopf, Manuel Silva, Enrique Valdés, entre otros). Y en abril de 1972 la "Semana de la Poesía de Valdivia" (Tercer Encuentro Nacional de Poesía Joven lo llama Eppe). También es importante la participación en el encuentro organizado por Arúspice "Encuentro con Gonzalo Rojas", Los Ángeles, diciembre de 1967.

Al respecto cf. Soledad Bianchi: "Agrupaciones literarias de la década del sesenta en Chile", Op. cit., pp. 237-249. También Juan Armando Eppe: "Nuevos territorios de la poesía chilena", en Ricardo Yamal (ed.): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Lar, 1988, cf. pp. 51-54.

⁶⁶ La bibliografía específica sobre Trilce es abundante y a modo de ejemplo señalamos algunos de los trabajos más representativos: Luis Bocaz: "Trilce 1964-1969: datos para una historia", *Trilce* 18, Madrid, julio de 1982, pp. 47-49; Juan Armando Eppe: "Trilce y la nueva poesía chilena", *Literatura Chilena en el Exilio* 9, 1978, pp. 7-10 y "El grupo Trilce y la promoción poética chilena de los sesenta", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 46, año XXIII, segundo semestre de 1997, pp. 287-300; Federico Schopf: "Las huellas digitales de Trilce y algunos vasos comunicantes", *Lar* 1, 1983, pp. 13-27. Sobre Arúspice la bibliografía es más escasa, nos interesa apuntar los trabajos de Jaime Quezada: "El grupo

servido, sin embargo, para confundir el complejo panorama de la poesía chilena de aquel momento, al situarse como definidor de los rasgos de época los que definieron a estos escritores, marginando involuntariamente el carácter diverso de la producción de integrantes de otros orígenes grupales y poéticos. Grupos como América, la Tribu No o del Café Cinema fueron marginales, en principio, no sólo por no participar de la escena del momento, sino también porque su poesía se inscribe en una tradición distinta, como ha demostrado el desarrollo posterior de la poesía de Juan Luis Martínez y Raúl Zurita (vinculados al grupo del Café Cinema) y Claudio Bertoni o Cecilia Vicuña (Tribu NO). Hay que agregar aún otro elemento, algunos de estos poetas publicaron de manera fragmentaria o bien sus textos aparecieron con posterioridad a 1973, y su inscripción en esta nueva promoción resultó casi natural, más allá de que buena parte de sus libros se hayan escrito antes de esta fecha. Este elemento resulta interesante para comprender el desarrollo de la poesía chilena actual que en apariencia ofrece un quiebre de estrategias discursivas sólo en relación con esta fecha histórica de la vida chilena. Una lectura más atenta permite percibir de modo distinto la poesía de Manuel Silva Acevedo, por ejemplo; de antes del 73 son además buena parte de los textos que luego se incorporarán a *Purgatorio* de Raúl Zurita o a *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez, ambos con propuestas divergentes respecto de la producción dominante por ese entonces.

La línea dominante de la promoción se inscribe en la tradición de los grupos

'Arúspice' a propósito de *Verano Yanqui*", *Literatura Chilena. Creación y Crítica*, Madrid-Los Ángeles, abril-junio, 1987; y de María N. Alonso, Mario Rodríguez y Gilberto Triviños: "La emergencia penquista. Poesía en Concepción 1965-1973", *Revista Chilena de Literatura* 36, 1990, pp. 63-77.

universitarios, muchos de ellos parte de las llamadas universidades regionales⁶⁷. De hecho es con esta promoción que la poesía chilena adquiere una distribución territorial más amplia, que hasta ese momento se desarrollaba básicamente en torno a Santiago de Chile. Jaime Quezada, integrante de Arúspice, ha descrito así este fenómeno: "Singulariza a la poesía chilena el girar alrededor de grupos, especialmente a niveles universitarios. Esto no quiere decir que se trate de una poesía universitaria. Más bien ha sido la Universidad Chilena la que estimula y ofrece posibilidades de difusión y labor creadora."⁶⁸ Así nos encontramos con Trilce en la Universidad Austral de Chile, Arúspice en la Universidad de Concepción, Tebaida en la Universidad de Chile, sede Arica y aún otros como los Talleres de Escritores de la Universidad Católica de Santiago. Esta distribución territorial, unida a la expansión de las universidades chilenas en las regiones, permite advertir con claridad una ampliación geográfica de la distribución de la poesía chilena, con una intensidad no conocida hasta entonces. Por eso no es extraño que Epple hable de "territorios" de la poesía chilena⁶⁹ o Jaime Concha se refiera a un posible "mapa" que limitaba al norte con Óscar Hahn, residente por aquel entonces en Arica, y la revista Tebaida, y por el sur con el grupo Trilce.⁷⁰

⁶⁷ Cf. Juan Gabriel Araya: "Poesía chilena en el contexto universitario del 65 al 75", *Tradición y marginalidad en la literatura chilena del siglo XX. Anejo 1 de Literatura Chilena. Creación y Crítica*, Los Ángeles, California, Ediciones de La Frontera, 1984, pp. 20-24.

⁶⁸ "Algo necesario que decir", prólogo a la antología *Poesía joven de Chile*. México, siglo XXI, 1973, pp. 7-10.

⁶⁹ "Nuevos territorios de la poesía chilena", op. cit., pp. 51-71.

⁷⁰ "Mapa de la nueva poesía chilena", en Ricardo Yamal (ed.), op. cit., pp. 73-85.

La crítica de la sospecha

En sus líneas matrices la poesía de los 60 fue leída en torno a grandes directrices de producción provenientes de la promoción anterior: por un lado, los poetas que siguen la tradición lárca de Teillier (Jaime Quezada, Floridor Pérez, Omar Lara, entre otros) y, por otro, quienes proyectan la tradición urbana y metapoética de Enrique Lihn (Waldo Rojas, Óscar Hahn, Gonzalo Millán). En una primera lectura los nuevos poetas efectivamente aparecen inscritos en estas dos líneas fundamentales, sin embargo, como es fácil advertir los supuestos poetas láracos presentan un mundo escindido donde los signos de una modernidad alienante se hacen cada vez más evidentes. Digamos que aparece la simbología más recurrente del mundo láraco (la infancia, la vida provinciana, la nostalgia, el desarraigo, los ríos que fluyen lentamente), pero el mito aparece ya destruido, no existe esa ambivalencia teilleriana en la construcción de un escenario mítico. En el caso de los poetas "urbanos" el asunto es sin duda más complejo, porque el desarrollo de una poesía urbana en Lihn es tarea que se consolida con *Poesía de Paso* (1966) cuando los primeros libros de la promoción del 60 ya se habían publicado. Óscar Hahn publica *Esta rosa negra* el 61, mientras *La pieza Oscura* que podría considerarse la apertura de este lenguaje en Lihn es del 63. Pero además habría que agregar que hasta ese momento Lihn estaba metido en las complejidades existenciales de lo que Claudio Giaconi llamó "la difícil juventud". Por otro lado, los más significativos representantes de lo láraco desarrollan básicamente escenarios urbanos. Indiscutiblemente la distinción no sirve para comprender la heterogeneidad de la poesía de los 60, cierto es que existen filiaciones y preocupaciones comunes con poetas como Teillier y Lihn, pero lo propio ocurre con Nicanor Parra y aun con otros poetas, como parte de un

escenario compartido y de un modo sincrético de asumir la tradición más inmediata.

En todo caso la crítica inicial, oral o escrita, reaccionó de modo no distinto a como había reaccionado frente a los poetas del 50. Nuevamente la sorpresa ante una promoción de escritores que aparecía como contemporizadora con sus mayores, conservadora en su lenguaje y ajena a los conflictos políticos del momento. En todo caso es una observación crítica que tuvieron que sufrir desde un principio y, por lo que se sabe, no establecieron -o no quisieron establecer- en su momento un discurso alternativo ante esta crítica. Ya a propósito del Segundo Encuentro de la Joven Poesía Chilena, convocado en 1967 por Trilce, estas sospechas se acentuaron, como plantea Antonio Avaria, en un artículo tantas veces citado y de decidido título "El encuentro de la sospecha (poesía en Valdivia)"⁷¹. La sospecha surgía ante la práctica de una poesía de la angustia por parte de poetas supuestamente comprometidos.

En un furibundo artículo un contemporáneo de la promoción, Grinor Rojo los acusa de cierto oportunismo en su modo de situarse frente a la tradición.⁷² El ejemplo de este oportunismo literario sería el Primer Encuentro de Valdivia (1965) en el que se presentaron una serie de trabajos sobre los poetas de la generación inmediatamente anterior, que habrían

⁷¹ *La Nación*, 7 de mayo de 1967.

⁷² Entre otras agudas perlas Rojo señala que "Conviene recordar en este punto que, en el momento de su irrupción en el tinglado de la literatura nacional, aquellos poetas que debutaban hace un cuarto de siglo lo hacían armados de una insólita prudencia. Rebeldes en política, lo fueron hartos menos en poesía. Como también sintieron el gusto por el autodiagnóstico, abundan los documentos que exhuden una veneración de discípulos con respecto al legado y la imagen de sus predecesores. Trilce, Tebaida y Arúspice. los grupos que juntaron a muchos de ellos, el primero en Valdivia, el segundo en Arica y el tercero en Concepción, *no fueron* organizaciones rupturistas." En "Veinte años de poesía chilena: algunas reflexiones en torno a la antología de Steven White", *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago de Chile, Pehuén, 1989, p. 60.

sido algo más que un simple homenaje. Así lograron copar, dice Rojo, un importante espacio sociocultural con una producción literaria escasa y discutible (pp. 53-76). El hecho es que en el momento de su irrupción buena parte de los poetas del 60 aparecerían en la literatura chilena con una actitud de no disimulado discipulaje.

Uno de los críticos que ha abordado el asunto es Javier Campos al intentar explicar las problemáticas que atravesaban esta producción poética. En su opinión:

Toda esta poesía se caracterizaba por un contenido bastante desgarrado con el que se contemplaba la realidad, pero recurriendo a formas bastante desacralizadas de poetizar (frases hechas lexicalizadas, giros coloquiales, núcleos anecdóticos, elementos conversacionales, remotivación de viejos tópicos, readaptación de algunas estructuras tradicionales de versificar, entre otras).⁷³

En todo caso es claro que ni el uso de un contenido "bastante desgarrado", ni el uso de las técnicas mencionadas constituye a esas alturas nada nuevo en el contexto de la poesía chilena. Sigue Campos: "Si lo anterior constituía el rasgo estilístico más notorio de esta poesía, era también el instrumento más adecuado al que podían recurrir para dar cuenta de su relación conflictiva, cuya aprehensión de la realidad resultaba fragmentada. Para muchos poetas de esta promoción, aquella escisión constituía una necesaria y previa etapa aclaratoria" (pp. 17-18). En este punto resulta más fácil ponerse de acuerdo, se trata efectivamente del tratamiento de ciertos recursos simbólicos a través de los cuales la posición del hablante es metaforizada como escenario de la duda y la contradicción. El sujeto que se mira a sí mismo escribe frecuentemente desde la ya vieja desconfianza en el lenguaje y en sus capacidades para comprender una realidad multiforme y relativa. Las

⁷³ "Introducción. Poesía chilena: 1961-1973", *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973* (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Minneapolis - Concepción, Institute for the Study of Ideologies and Literature y Ediciones Lar, 1987, p. 17.

observaciones de Campos acerca de la vaguedad de conceptos como "poesía alienada", "hermética" o "no comprometida" para caracterizar a estos escritores y que quería caricaturizarlos como remando contra corriente, son sin duda certeras; también su apreciación de que la crítica de aquel entonces caía en "excesos mecanicistas y en una subvaloración de la especificidad estética" (p. 2) y que, por lo mismo, esta poesía debería explicarse "por la correspondencia social de lo que fue su contradicción más relevante" (p. 2). Curiosamente en una nota agrega que otras manifestaciones culturales como la nueva canción chilena, la pintura mural, el teatro poblacional e, incluso, algunas excepciones en la poesía se mostraban como "expresiones en ascenso y más avanzadas" (p. 16). Así resulta que termina dándole la razón a la crítica mecanicista. Nada prueba que esas otras expresiones hayan sido más avanzadas, el tiempo incluso puede corroborar lo contrario.

Por su parte Juan Epple ha escrito, con su habitual tranquilidad para analizar los acontecimientos:

*A diferencia de lo que sucede con el movimiento de la 'nueva canción chilena', que se transformó rápidamente en un poderoso canal de difusión de las aspiraciones sociales, en una contextualización desinhibida y entusiasta de la contingencia (la crítica no ha reparado que la llamada poesía social o política se hizo presente, con mayor legitimidad, en esta expresión artística de difusión masiva), la poesía opta por una vía de introspección que se retrotrae inicialmente a la percepción sensorial y emotiva de la experiencia para reformular las relaciones entre el sujeto y su mundo propiciando una escritura más constructiva que descriptiva, entendida como espacio de re-contextualización de los códigos disímiles que provee la cultura para significar la realidad.*⁷⁴

La re-contextualización de códigos, el rigor autocrítico y autorreferencial, así como el distanciamiento de lo profético de la poesía social serían los rasgos definidores de esta

⁷⁴ "Nuevos territorios de la poesía chilena", op. cit., pp. 54-55.

nueva promoción, es decir, una poesía que se instala en espacios sensoriales y emotivos posibilitando una mirada diferida sobre las circunstancias del momento. Se trataría, aunque no lo dice, de una nueva forma de lucidez crítica de parte de los poetas inscritos en una dinámica que la poesía chilena ya venía desarrollando desde hacía años. Quien sí apunta en esta dirección es Federico Schopf, agudo estudioso de la poesía chilena y también poeta de esta promoción: “En todo caso, la poesía joven no era sólo producto de la alienación de sus autores. Su contenido real no estaba dado sólo a nivel temático. Si algo caracterizó a estos poetas jóvenes, fue una intermitente observación del contexto en que transcurría su existencia cotidiana. Escribieron desde un trasfondo de correspondencias que quizá quedaron parcialmente (in)comunicadas. La destrucción actual de este trasfondo -realizada por un gobierno profundamente antinacional- convierte a la poesía joven en un testimonio indirecto. Su escritura ha de ser entendida como un entramado contradictorio de contenidos ideológicos y reales. Es nuestro deseo que cierta sensación o experiencia del mundo, -cierta residencia en la tierra- haya quedado allí expresada.”⁷⁵

El problema no se puede entonces leer sólo a nivel de los contenidos expresados, también importa una manera de estar y residir en el mundo. En esta dinámica de explicación cultural interesa preguntarse sin demasiados prejuicios -ya que algunos serán inevitables- el porqué de la ausencia explícita de los problemas sociales y políticos más acuciantes, ante poetas que sufrieron directamente después no su alienación, sino su compromiso como individuos civiles comprometidos. Waldo Rojas ha explicado que la crítica no entendió “Que no se trataba ya de reproducir, en lugar de lo real, las convenciones icónicas que nos acostumbraban a verlo de cierta manera. Que ellos aceptaban en cambio un arte capaz de

⁷⁵ “La poesía de Waldo Rojas”, *Eco* 187, 1977, p. 78.

reelaborar críticamente lo real y sus códigos de representación.”⁷⁶ Resulta difícil aceptar tamaña comprensión de la realidad cultural por parte de los poetas del momento, pero en su desarrollo la poesía de los 60 efectivamente se enfrentó de manera lúcida a estos dilemas, demás está decir que se trata más bien de su propia poética, que del discurso colectivo de la promoción como globalidad.

En la interesante presentación a la antología *Las plumas del colibrí*⁷⁷, que reúne poetas vinculados a Concepción entre los años 1973 y 1978, los autores vuelven sobre el punto. En su opinión para comprender la praxis literaria de los 60 es necesario considerar que ésta se instala “en un espacio histórico preciso donde juegan un rol importante la situación de clase del escritor y consecuente ideología que la legitima”(p. 23). ¿Cuál es este espacio según los antologadores? Todos los autores que conforman la nueva poesía pertenecieron a sectores de clase media, marginados de una u otra manera, por la situación social de los años sesenta (cf. p. 23 y ss.). Esta marginación los conduce a una visión negativa y aún catastrófica de las relaciones sociales burguesas, que se “expresó a través de un cuestionamiento metafísico, subjetivista e individualista de la realidad” (p. 24). Ubicados en el ala izquierda de la clase media, su escritura, aunque contestataria, se mantendría dentro de códigos irracionalistas. Este irracionalismo haría que en sus obras figuren hablantes ficticios concebidos, por ejemplo, como “pájaros en tierra”(la imagen es de Waldo Rojas), víctimas de un encierro agónico y su lucha contra los poderes establecidos es

⁷⁶ “Los ‘poetas del sesenta’; aclaraciones en torno a una leyenda en vías de aparición”, revista *Lar* 2-3, Madrid, 1983, p. 47.

⁷⁷ Alonso-Mestre-Rodríguez-Triviños: *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988). Estudio y antología*. Santiago de Chile, INPRODE-CESOC, 1988.

puramente existencial. Aunque de buenas a primeras es cuestionable tamaño inscripción de clase para “todos” los poetas del sesenta, obligados a responder a este imperativo de naturaleza casi metafísica, que les movería a escribir de una determinada manera y a percibir la realidad (del texto y la otra) desde límites subjetivistas, metafísicos y negativos, el problema, en nuestra opinión, no se encuentra sólo ahí. Es efectivo que este modo de imaginar la realidad y los símbolos descritos son parte de una actitud epocal. Esta recurrencia a los “pájaros en tierra” también la podemos encontrar, por citar otro ejemplo, en Omar Lara, a lo largo de toda su poesía.⁷⁸ En múltiples poemas escritos antes del golpe militar la condición humana es descrita sobre la imagen de pájaros desorientados:⁷⁹ “aleteo ciego” (“Reincido en aleteo ciego”, p. 24), “volamos todos enceguecidos” (“Huellas”, p. 31), pero luego del golpe nos encontramos también con “restos de pájaros suicidas” (“Bajamarea”, p. 88), algunos incluso “tuercen su destino” (“Pájaros”, p. 108), otros olvidan “mover las alas / y caen a tierra firme” (“Los pájaros se han ido”, p. 117). El problema se encuentra en signar este imaginario poético como irracionalista y, en definitiva, marcado por una valoración negativa, frente a otros elementos “positivos” que consistirían en “el avance desde el subjetivismo pesimista hacia el encuentro solidario con la comunidad” (p.

⁷⁸ Es curiosa la recurrencia de los poetas de la promoción a esta imagen singularmente poderosa, donde su simbología ya no es trabajada desde sus posibilidades de ascensión o de sublimación o simplemente desde un régimen diurno, para utilizar la terminología de Gilbert Durand, sino desde su condición terrestre y desorientada, pero también desde un valor semántico menos elevado que en el español de Chile asigna al pájaro la condición de ingenuo o despistado.

La importancia de este símbolo en la poesía de Lara ha sido puesto de manifiesto por Mario Rodríguez: “Omar Lara, pájaro-poeta sin bandada”, *El Sur*, Concepción, 8 de octubre, 1989, p. VII.

⁷⁹ Citamos de la suma poética de Omar Lara: *Memoria*. Santiago de Chile, Galinost, 1987.

26). De hecho es difícil encontrar en la poesía de cualquier momento sólo códigos racionales y actitudes positivas para mirar el mundo. Nos quedamos con que esta poesía, “con su intenso irracionalismo”, enuncia a través de sus hablantes agónicos “el drama que comienza a gestarse al interior de la sociedad chilena, los desajustes que terminarán por hacerla estallar” (p. 27).

Para comprender el problema no es necesario recurrir a lecturas en clave profética, y por ende “irracionalistas”, más allá de que éstas sean efectivamente sorprendentes. De hecho los textos de Rojas, Lara y, sobre todo, de Silva Acevedo en *Lobos y ovejas* (escrito en 1972), testimonian oblicuamente un conflicto de dimensiones humanas y sociales en pleno desarrollo. Las contradicciones al interior de la sociedad chilena con anterioridad al golpe militar son evidentes. Si se quiere leer en clave histórica es necesario considerar que los “monstruos” alegóricos de Lara, los “lobos” de Silva Acevedo y sus compañeros ante los que oponen débiles “pájaros” y desorientadas “ovejas”, metaforizan una realidad de por sí violenta y escindida, cuya antesala se advierte en los ejercicios sediciosos que padecía la sociedad chilena y en el avance de las contradicciones políticas en Latinoamérica, huelga decirlo.⁸⁰ La poesía del período, como bien apuntan, hace visible, y no sólo a posteriori, el

⁸⁰ El sociólogo Tomás Moullian describe de esta manera el período previo al golpe militar sobre la base de las metáforas del “barniz” y la “apariencia”: “Puede decirse con rigor, que la estabilidad de la democracia chilena hasta la década del sesenta se debió más a sus imperfecciones que a sus perfecciones. La gran fuerza estabilizadora era la sofisticación del sistema de contrabalances, algunos de carácter espurio, como la poca representatividad y transparencia del sistema electoral. No se basaba esta estabilidad, como eran nuestras ilusiones, en la raigambre de la democracia en la cultura, en valores incorporados a ella con fuerza casi atávica.

La ilusión de una sólida tradición democrática nos impidió ver que lo realmente existente era un corporativismo político, un consolidado sistema de negociaciones de grupos organizados. Había un pacto implícito de intereses que regulaba los intercambios políticos, en una sociedad con fuerte percepción clasista. Ese era el verdadero factor ordenador, más fuerte que un sistema de valores, que una presunta religión republicana de la libertad, la igualdad y

desajuste entre el discurso triunfalista de la izquierda y el agonismo del decir poético frente a una realidad cada vez más compleja y problemática.

Creo que una explicación de carácter menos inmediato puede ayudar a comprender estas relaciones entre evolución poética e histórica. La poesía chilena ya desde la década del 50 había abandonado los cantos inflamados como respuesta auténtica frente a los conflictos sociales. Existía, está claro, cierto oficialismo de un discurso de izquierda caracterizado como poesía social, política o simplemente comprometida, ante el cual los poetas de manera lúcida o intuitiva difícilmente podían sumarse, sin un mínimo sentido crítico. No siempre existe una simetría entre las distintas artes, ni muchos menos entre el discurso público y el arte. Habría que preguntarse, además, qué ocurría efectivamente con el desarrollo musical al margen de la Nueva Canción, o con la pintura, al margen del muralismo de las Brigadas Ramona Parra y, seguramente, nos encontraríamos también con sorpresas, pues la polémica se había extendido a las otras artes. Creo en consecuencia, que la poesía de los 60 forma parte de un modo de comprender el hacer poético como un discurso contracultural, es decir como un discurso que se establece en su especificidad en contradicción con la lógica de los discursos dominantes. Ante un discurso público retórico e inflamado los poetas responden con el privilegio de lo antirretórico, de la poesía como espacio privado de comunicación. En esta misma perspectiva ante una situación sociopolítica que obligaba a las definiciones generales, a la suma e indeterminación colectiva, una respuesta posible era la afirmación de los espacios individuales. Es posible

la fraternidad". *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile, LOM-ARCIS, 1997, pp. 156-157.

Como es dable advertir no sólo los pájaros de Lara no podían ver, también parece que el mal afectó por igual a políticos y analistas.

que este conjunto de elementos permitan afirmar a Epple que existe una clara continuidad entre la poesía de antes y después.⁸¹

Lo cierto es que con posterioridad al golpe militar la poesía de la promoción amplía sus registros sobre la base de un gesto testimonial alegorizado por las figuras del aislamiento, la fractura histórica, la catástrofe, el silenciamiento. Así la poesía se va poblando de fantasmas, pero también va articulando un discurso de mayor amplitud, reconstruyendo en sus titubeantes gestos los espacios vacíos de la solidaridad. Uno de los escenarios tematizados con mayor frecuencia es la figura de la patria y sus simbologías. Las estrategias palimpsésticas abundan: intertextos bíblicos, históricos o literarios, pero en todos ellos recupera un estatuto relevante la condición alegórica del discurso poético como un modo de establecer posibles lecturas del presente a partir del pasado. Se trata de una serie de estrategias compartidas por los poetas que emergen a partir de los setenta. En todos ellos el discurso de la patria como espacio antiutópico resulta uno de sus signos más recurrentes. Así puede ser cierto que los poetas de los 60 se han mantenido fieles a las bases de sus programas poéticos, pero han escenificado nuevos espacios temáticos y poéticos que han permitido que sin llegar a ser otros ya no sean los mismos. Tal vez sea interesante observar que la ruptura de estrategias poéticas se venía produciendo desde fines de la década del 60, pues, como hemos señalado, no existe una correspondencia mecánica entre

⁸¹ "El hecho de que la mayoría de estos poetas hayan continuado desarrollando las *poéticas* que formularon en sus libros iniciales, dotándolas de una mayor solidez expresiva en la medida en que incorporan las vivencias íntimas y colectivas de un nuevo contexto experiencial (la búsqueda de un fundamento humano para el individuo hoy sometido a una irrisoria lógica autoritaria, el desarraigo geográfico, social, e incluso lingüístico, la necesidad de abrirse al diálogo con otras culturas, etc.) muestra su seguridad en las convicciones que han orientado su quehacer literario, sustentadas básicamente en una moral del lenguaje." En "Nuevos territorios de la poesía chilena", op. cit., p. 57.

curso histórico y curso poético.

“De parco interés publicante”

Un elemento grueso en la poesía de la promoción es que llama la atención por su delgadez, esto es la asombrosa brevedad de las obras de la mayor parte de sus integrantes. Se trata no sólo de libros como colecciones breves de poemas breves, sino de una producción global escasa, rasgo que contrasta con la verbosidad de nuestra primera vanguardia, excepción hecha de la nada vanguardista Gabriela Mistral, rescatada frecuentemente por los poetas de los 60. El dato podría parecer simplemente anecdótico, pero entre libro y libro median frecuentemente varios años y éstos muchas veces son sumas o reelaboraciones de libros anteriores. Son evidentes los casos de Óscar Hahn, Waldo Rojas, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Walter Hoefler, Federico Schopf, que difícilmente pasan el centenar de poemas en sus “obras completas”, y aun otros poetas de obra más abundante a estas alturas como Manuel Silva o Gonzalo Millán, que hacen de la reescritura y de la brevedad mecanismos de semantización inevitables en sus textos.

El rasgo podría no tener demasiada importancia si no fuera porque los mismos poetas han destacado este hecho. Por ejemplo Schopf señala: “No me interesa la repetición de mí mismo ni de los otros. El silencio también es un recurso expresivo.”⁸² Esta idea sobre el silencio es común a la promoción y no es difícil encontrar juicios relativamente similares en entrevistas, testimonios o simplemente en los mismos poemas. El problema ha sido

⁸² Entrevista de Anamaría Maak, Diario *El sur*, Concepción, 1986.

explicado ya como un modo de producción o bien como "un recurso expresivo". Gonzalo Millán explica su método de trabajo, y la contención verbal de sus poemas, como resultado de un rigor poético lejano a toda retórica: "Yo soy una persona que me considero tenaz en la poesía. Yo anoto algo, apunto, y trabajo en eso hasta que lo consiga. Para obtener algunos poemas de seis versos tuvieron que pasar más de cinco años porque la idea no estaba bien, o las palabras no estaban elegidas, o faltaba una imagen o no tenía una experiencia para poder terminar el poema."⁸³ Jaime Quezada se define como un poeta larvario, a la manera de Gonzalo Rojas, de "parco interés publicante" y relaciona ambos elementos, pues el silencio, traducido en los espacios en blanco de la página sería una nueva forma de significación abierta hacia el futuro.⁸⁴ Como vemos el problema es relativamente común a la promoción, pero interesa también porque la reflexión sobre la palabra, sobre las dudas y sobre el lenguaje mismo, se incorpora frecuentemente a los poemas, a través de una poesía de la desconfianza y de la tensión con el lenguaje.

La heterogeneidad de la promoción resulta visible, en el sentido que poco parecen tener que ver los recursos expresivos del neomanierismo de Óscar Hahn, con el sentimiento

⁸³ En la entrevista "Gonzalo Millán, poeta: con la cabeza y con el corazón", *Análisis* 199, Santiago, 2 al 8 de diciembre de 1987, pp. 53.

Juicios similares respecto a esta lentitud del proceso poético podemos encontrar en la "Entrevista con Óscar Hahn" de Martha Ann Garabedian, *Revista Chilena de Literatura* 35, 1990 pp. 141-147.

⁸⁴ "Huerfanías no escapa a estas características formales o informales, de tratamiento personal, muy en mí respecto de una obra. Y vino a publicarse después de un largo silencio mío, míos. Silencio en la pluralidad de muchos. No es por casualidad ni por capricho (de los muchos caprichos que uno tiene) de autor y/o editor, que los poemas tengan en este libro sus amplios espacios en blanco. La página soporte del texto mismo y parte de él a su vez. Espacios en blanco que cumplen en la página su objetivo directo y simbólico. Tal vez es la mudez -no confundir con tartamudez- de este tiempo era-ira. Tal vez el dolor que no tiene espacio. Tal vez el espacio necesario para completarlo de significaciones algún día" "Mi poética sobre *Huerfanías*", *Revista Chilena de Literatura* 38, 1991, p. 119.

nostálgico de Omar Lara, con la religiosidad contemplativa de Quezada, con la opción por una poesía de la cultura en Waldo Rojas, con las angustiosas parábolas humanas de los primeros libros de Silva Acevedo o con las descripciones "objetivas" de la ciudad y las cosas en Gonzalo Millán. Sin embargo, es evidente que una descripción esquemática como la que acabamos de hacer no discrimina entre la diversidad de criterios clasificatorios que habitualmente se utilizan (formales, temáticos, de actitud hablante, etc.). Pienso que lo que hay en común entre este grupo de escritores proviene de signos epocales comunes, de un sentimiento de desarraigo que le hace percibir frecuentemente el estado social desde la perspectiva de una mirada apocalíptica o al menos de crisis de la sociedad. Una persistente preocupación por el lenguaje como espacio de control comunicativo que se manifiesta en diversas direcciones, ya por la preocupación por la unidad del poema, lo que ellos mismos han llamado el "rigor poético" o por una ausencia de exceso verbal en definitiva, ya por la construcción del tejido textual como espacio de citas y recurrencias que niegan la originalidad poética bajo la forma de residuos verbales provenientes del habla cotidiana, la publicidad, el mercado, los mass media, la literatura clásica o la tradición bíblica, por ejemplo. El hecho es que independientemente del espacio textual utilizado el procedimiento se mantiene, pero no desde la ironía antipoética, sino desde la utilización de esos registros en espacios textuales y semánticos nuevos sin romper del todo con un cierto tono lírico. En sus formas más radicales asistimos a un eclecticismo de las influencias culturales y a una crisis de la distinción entre alta cultura o cultura de elite y cultura popular o baja cultura.

El privilegio del poema breve, al menos en una primera etapa, así como un tono menor de intimismo y recogimiento, van articulando una mirada en la que, en términos globales, el sujeto se inscribe en un gesto de desconfianza ante las posibilidades

representativas del lenguaje. Lo interesante es que a partir de esta promoción se comienza a producir una poesía donde la voz poética es desplazada por la mirada. Digamos que hasta Teillier y Lihn, y más allá de las rupturas del sujeto romántico, la voz del sujeto sigue siendo fundamental o, en otras palabras, la construcción del personaje hablante. Lihn para poner el caso más extremo, y posiblemente el más difícil de encasillar por sus múltiples desdoblamientos, realiza una escritura en la que es inevitable fijarse en la voz. Su poesía de alguna manera es la tensión última a la que puede llevarse el biografismo en sus posibilidades de diferimiento. Con Hahn, Millán, Silva, etc. aparece, desde sus primeros libros, una poesía que tiende a la ausencia del yo y que tal vez es recuperada solo en sus últimos libros cuando se han introducido variables nuevas al curso poético, provocadas por nuevas formas de testimonialismo. El sujeto de la poesía de los sesenta parece construir cuadros y su lectura implica un gesto visual. Por lo mismo, la figura del poeta aparece frecuentemente como la de un operador semiótico que suele desplazar su propia individualidad por el privilegio del lenguaje y la escritura, o bien como un transeúnte que contempla más que actúa. Las estrategias discursivas buscan provocar un modo de representación de la realidad donde la ambivalencia y las persistentes y relativizaciones ponen en tensión la idea del saber como unidad y del sujeto como centro de referencia de la escritura. La visión de fronteras indeterminadas hace que frecuentemente los textos se establezcan en un territorio de nebulosas y ambigüedades, donde el mismo sujeto intenta precariamente situar su lugar en el paisaje.

Aunque los poetas de la promoción presentan notables diferencias en el modo de construcción de sus textos, en su conjunto persiste una visión fragmentada del mundo, donde las cosas no aparecen como parte de un sistema armónico o íntegro, sino como una

sucesión de fragmentos. Esto implica desde el punto de vista de la construcción del poema el abandono de la narratología por el collage o montaje cinemático de las imágenes.

En relación con los espacios, se trata de una poesía eminentemente citadina y urbana, puesto que aunque algunos poetas exploran en territorios e incluso en tradiciones rurales (Floridor Pérez) o en el espacio de la provincia (Jaime Quezada, Omar Lara) siempre aparece la pérdida y la ruptura de estos espacios por una modernización inarmónica que clausura esos espacios posibles de identidad entre el ser humano y su medio. Por lo mismo, la crisis del espacio lárco ya intuida por Teillier se hace definitiva en esta promoción. La recurrencia a la infancia, al espacio de la memoria, como lugar de arraigo resulta ser siempre una experiencia incompleta e insuficiente ante una temporalidad que es acción material sobre el pasado, sobre las traiciones y sobre la memoria. A esto hay que agregar que es posible leer una cierta tradición de la poesía chilena desde claves apocalípticas que obedece a una problemática más amplia, porque ahí están también los textos de Ernesto Cardenal y del mismo Neruda, pero resulta un hecho evidente producto de una atmósfera de época y de condicionantes históricas más que literarias.

La poesía de Manuel Silva, por ejemplo, supone el rescate de una tradición alegórica para el lenguaje poético, tradición, sin embargo, de la ruptura de ese mismo discurso, pero fundamental para comprender el desarrollo posterior de la lírica de fin de siglo. La propuesta desgarrada que atraviesa estos textos es síntoma de un sujeto que intenta comprender de modo rabioso e intuitivo las complejidades del curso vital y político.

Digamos que esta lectura quiere indagar en la persistencia de ciertas narratologías supuestamente clausuradas por los aires de la postmodernidad, quiero decir que más allá del hecho evidente de su crisis en la poesía misma de Silva Acevedo, por ejemplo, es

necesario “desandar lo andado” y leer de manera oblicua y diversa, estableciendo el lugar que asiste y persiste a aquello que no se dice o que en el acto de no decirlo se siente aullidos por todos los poros del poema.

Para finalizar es conveniente destacar que una descripción como la que acabamos de realizar se encontrará tensionada por la poesía que comienzan a producir estos autores con posterioridad al golpe militar y por la irrupción de nuevos elementos textuales que ya venían trabajándose marginalmente desde finales de los 60. Me refiero, por ejemplo, al rescate de una actitud testimonial más definida, a un experimentalismo de cuño neovanguardista, al ensayo de formas textuales de mayor desarrollo, esto es, ante el poema nuevamente se recupera la arquitectura del libro como unidad básica, la problematización del sujeto, la búsqueda de metáforas para volver a dialogar nuevamente con la historia.

4. La poesía de fines de siglo

Aproximarse a la poesía producida en los últimos 25 años ofrece dificultades que no estaban presente a la hora de leer el trabajo de las promociones anteriores. La razón es una y obvia: buena parte de esta producción se desarrolla en el contexto del régimen dictatorial que sufrió Chile entre 1973 y 1989. Sin embargo, no se trata de que en términos mecánicos se puedan leer las transformaciones en el régimen literario como una consecuencia inmediata de las condiciones políticas, aunque evidentemente no se pueden leer sin considerarlas. Una de las causas radica en que esta poesía está inevitablemente

marcada por su condición de alternatividad simbólica respecto del discurso ideológico impuesto por la dictadura. En un primer momento nos enfrentamos o una continuidad de la poesía previa o a una escritura como resistencia, donde la denuncia política y social, parece ser sólo una de sus dimensiones. Pero lo que al poco tiempo se hace evidente es los poetas que emergen a mediados de los 70 lo hacen desde la conciencia de que se ha producido una ruptura, que obliga al replanteamiento de los códigos expresivos practicados hasta entonces. Es verdad que el proceso es lento y dificultoso porque, por una parte asistimos al fallido intento de continuidad de la tradición lírica precedente, pero por otra nos instalamos lisa y llanamente en el espacio de la renovación. Como sea es evidente que el sistema de producción textual ha variado inevitablemente, ya sea por problemas de censura y autocensura (prohibición), la crisis del sistema editorial (precariedad) y, en un sentido más estrictamente literario, la búsqueda de claves de escritura que descentren una tradición lírica mayoritariamente instalada en la continuidad. Los poetas advierten rápidamente que es necesario renovar el sistema expresivo para enfrentarse a nuevas condicionantes culturales e históricas que exigen respuestas distintas.

En este contexto la poesía del período ofrece la imagen de una fuerte diversidad y heterogeneidad temática y de procedimientos de escritura. La crítica que se ha ocupado del fenómeno global de la poesía chilena en el período se ha abocado no pocas veces al intento por describir las tendencias o espacios productivos que la definen.⁸⁵ Lo relevante es que esta

⁸⁵ En esta línea Iván Carrasco distingue cuatro tendencias fundamentales: poesía neovanguardista, poesía religiosa apocalíptica, poesía testimonial de la contingencia y poesía etnocultural. "Poesía chilena de la última década (1977-1987)", *Revista Chilena de Literatura* 33, 1989, pp. 31-46. En un estudio posterior agrega "la poesía feminista", "Poesía chilena actual: no sólo poetas", *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* 1, diciembre de 1989, pp. 3-10. Más allá de servir como un buen panorama reordenador son evidentes las dificultades para distinguir tendencias en sentido estricto, pues, como se advierte claramente en el estudio

producción descentra la idea de continuidad lírica chilena, aunque no la rehúye, en la medida en que es evidente que se ha conformado un subsistema de referencias intertextuales que hacen que el corpus poético actual lea el pasado en múltiples direcciones, ya como homenaje, ya como pastiche o parodia, poniendo en tensión la idea de una supuesta identidad o unidad homogénea y unidireccional.

Estas transformaciones han obligado a replantear los criterios de lectura, pues su hibridación la hace difícilmente asimilable sólo desde la perspectiva de un enfoque literario en sentido estricto. Me refiero a la necesidad de recurrir a perspectivas pluridisciplinarias que han desestabilizado las tradicionales distinciones lo literario y lo sociológico, lo político, lo antropológico, lo histórico; lo culto y lo popular, lo central y lo periférico; las marcas identitarias locales, barriales o sexuales, estableciendo el espacio de la diferencia como lugar de producción y de semiotización, en un régimen textual marcado por la hibridación, la mixtura y la pluralidad inestable.

En el terreno escritural se abre espacio una nueva escena de experimentación poética que sólo tenía antecedentes en la primera vanguardia. El rasgo más visible es que nos enfrentamos a una escritura que desde diversas perspectivas explora en las relaciones

en cuestión, los poetas transitan con una frecuencia apabullante por estos distintos territorios de escritura.

Luis Ernesto Cárcamo ha ofrecido posteriormente una descripción más matizada de las distintas "líneas de trabajo" abiertas en el período: poesía del testimonio social y político, poesía neovanguardista de la experimentalidad de los lenguajes, poesía neovanguardista de la vinculación texto-vida, poesía de la identidad histórico-cultural, poesía de los mundos personales de connotación colectiva, y poesía femenina, que divide a su vez en tres líneas: poesía femenina del texto y del cuerpo como áreas de escritura, poesía femenina del testimonio íntimo, social y político, y poesía como cántico, como lenguaje de belleza plena. "Poesía chilena: variedad vital", *Literatura y Libros* 103, *La Época*, 1 de abril de 1990, pp. 1-2. Con pequeñas variantes el estudio aparece posteriormente con el título de "Convergencias y divergencias en la poesía chilena emergente de los '80", *Paginadura. Revista de Crítica y Literatura* N° 2, Valdivia, 1994, pp. 31-45.

entre lenguaje y poder, en la noción de texto como espacio abierto y proteiforme. Toda literatura se construye sobre la base de apropiación de elementos de la tradición y por lo mismo la poesía reciente sigue manteniendo modos de producción ya consolidados, pero al mismo tiempo se incorporan elementos nuevos. Revisar los modos de producción textual puede ser un ejercicio notable para comprender las transformaciones que se han producido en la poesía chilena de las últimas décadas. Es visible que un sello experimental atraviesa la poesía del período. Se trata de una operación semiótica de expansión de los códigos expresivos de la lírica cuyos antecedentes se encuentran sin duda en la primera vanguardia, en el pop art y en la poesía concreta, así como en el intento de fusión de distintas prácticas artísticas (poesía y plástica como las más visibles); pero al mismo tiempo supone una operación política en la medida en que se introducen nuevos parámetros dialógicos para la poesía desde perspectivas transdisciplinarias, al "injerirse" con otras disciplinas del saber y del poder desbordándolas. El problema con mucho supera la escritura conocida como neovanguardista. El problema no es nuevo en sentido estricto, pues es inimaginable la historia del arte sin este voluntarismo vitalista. Más allá del ocaso de la vanguardia los poetas del período recuperan las vinculaciones entre praxis artística y política, en un alegato contra el poder.

En términos socioliterarios asistimos, sobre todo en una primera etapa, a modos colectivos de producción: proliferan las agrupaciones, los talleres, las editoriales autogestionarias, las revistas de efímera continuidad. Hay otra dimensión de índole geográfica que proyecta el intento de los poetas de los sesenta por hacer su escritura desde cualquier lugar del mundo. Es la irrupción de escenarios literarios de relativa autogestión en Chiloé, Valdivia y Concepción, sólo para nombrar tres zonas de fuerte desarrollo

literario y cultural en este período.

La transición a lo nuevo

Agudamente Grinor Rojointsuye que las cosas comienzan a cambiar poco antes del golpe del 73. El síntoma estaría dado por la publicación de una desconocida antología sobre la que Rojo ha puesto el ojo y ha obligado a buscar en ella las causas de esa extrañeza.⁸⁶

Se trata de *Nueva poesía joven de Chile* publicada por Martín Micharvegas en Argentina y de muy escasa circulación, por no decir nula, en Chile⁸⁷. Tal extrañeza radicaría en la incorporación, junto a una poesía más convencional, de dos jóvenes autores inclasificables: Juan Luis Martínez y Raúl Zurita, que ofrecen textos que posteriormente se incorporarán fragmentariamente con modificaciones a *La nueva novela* (1977) y *Purgatorio* (1979), respectivamente, sintomáticos "*de una situación transicional en la historia de nuestra lírica y cuyas perspectivas a futuro resultan menos predecibles de lo que algunas buenas almas quisieran creer*" (p. 69). Nuestro autor se esfuerza por demostrar las asimetrías que existen entre el curso histórico y el curso literario y eso resulta indiscutible. Los textos de Martínez y Zurita son el mejor intento de superación del conservadurismo lírico que se había impuesto en la poesía chilena de los sesenta, pero el problema tiene antecedentes literarios más amplios. Ahí están también los intentos de Ronald Kay, Gonzalo Millán o

⁸⁶ "Veinte años de poesía chilena: algunas reflexiones en torno a la antología de Steven White", op. cit, pp.53-76.

⁸⁷ Buenos Aires, Noé, 1972.

Claudio Bertoni, por ejemplo, al ofrecernos un evidentemente descentramiento del sujeto y una notable exploración en la cultura de la imagen, así como el permanente experimentalismo de Parra y Lihn. En su lectura existe la voluntad por demostrar que el "estado de compromiso" que suponía la democracia chilena "había empezado a hacer agua en los cincuenta, para los sesenta o era empujado a un nivel superior de democracia -y esta es la oportunidad que el Gobierno Popular tuvo y perdió- o sería devuelto a su prehistoria..." (p. 73).

Es interesante hacer notar que este desarrollo asimétrico, y no homogéneo, de la poesía de los 60 explica en parte el proceso de transformaciones que ha vivido la poesía chilena en los últimos 25 años. Pero es evidente también que el golpe militar convirtió la escena cultural en un espacio privilegiado para el debate de nuevas problemáticas y directrices, ajenas a la producción dominante con anterioridad.⁸⁸ Se trata de un proceso complejo que ha dotado de sentido estas prácticas no sólo en el espacio de la lucha contra el autoritarismo terrorista, sino que también ha servido para hacer visibles dinámicas escriturales desconocidas hasta entonces. En los primeros años de la dictadura el resultado

⁸⁸ Las transformaciones culturales vividas por el país durante la dictadura han sido estudiadas por José Joaquín Brunner, para quien: "La cultura fue funcional y forzosamente adaptada a las exigencias de transformación económica. Ella fue subordinada a los requerimientos de un proyecto modernizador que incluía como su eje central la sustitución de las relaciones políticas por la emergencia de una 'comunidad de mercado'. En otras palabras, el mecanismo tradicional de coordinación social proporcionada por el Estado y la política fue reemplazada por la coordinación prevista por la operación de los mercados.

Autoritarismo y neoliberalismo se dieron así la mano. Lo que en un principio pudo parecer un maridaje condenado al fracaso resultó eventualmente en una acción que se apoyaba simultánea y 'exitosamente' en la represión disciplinaria y en la apertura de la sociedad a los mercados. Administración de las personas y libertad para las cosas (capitales y bienes)." En: "Chile en la encrucijada de su cultura", *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-83. *La cultura chilena durante la dictadura*, agosto-septiembre, 1990, p. 24. Cf. también: *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago de Chile, FLACSO, 1981.

de la política represiva sobre la cultura fue el silenciamiento y la prohibición. El discurso visible es el de los bandos y los decretos de la dictadura, el subterráneo el de la "Política de Seguridad Interior del Estado". No existe entonces en un primer instante un discurso alternativo que se le oponga, esa tarea comenzará algunos años más tarde y será una dinámica dificultosa en la que se implicarán elementos políticos, culturales y artísticos. El proceso ha sido descrito por Rodrigo Cánovas en los siguientes términos:

En Chile, la interrupción del diálogo genera, en los primeros años de la dictadura, una afasia colectiva. A nivel cultural, la afasia implica un habla que no dice nada, un tejido amorfo de significados que equivale a lo que en lingüística se denomina simplemente 'ruido'. Además de constituir un síntoma de la pérdida de referentes de una comunidad (se cuenta con discursos ideológicos absolutamente ineficaces para explicar una situación histórica nueva), este lenguaje dislocado es el efecto de una censura disgregadora, que la comunidad ha internalizado (el miedo paraliza la libre expresión de las ideas, haciéndolas enrevesadas y casi ininteligibles).⁸⁹

Los poetas, tanto en el interior como en el exilio, se ven en la necesidad de rearticular una praxis identitaria, pero su recuperación ya no es posible en términos de continuidad, sino de regeneración de nuevos canales comunicativos bajo un régimen de censura y represión. En un primer momento los escritores del exilio se abocaron a la denuncia de la represión interna y de los problemas del exilio: *Los poetas chilenos luchan contra el fascismo*, editada por Sergio Macías (Berlín, 1977), *Chile, poesía de la resistencia y del exilio* de Juan Armando Epple y Omar Lara (Barcelona, 1978), entre otras, son parte de esta tentativa por rearticular una experiencia común.

Hacia finales de los 70 y principios de los 80, se hace evidente la consolidación de diversas modalidades de rearticulación de esta praxis. Las diferencias son notables porque

⁸⁹ En: Lihn, Zurita, ICTUS, *Rodrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago de Chile, FLACSO, 1986, p. 131.

a veces se trata de agrupaciones de producción y “francamente de combate” artístico, en otras se trata de restituir los canales de divulgación artística. Sin pretender hacer un recuento de estas iniciativas destacamos: el Taller Literario Aumen en Chiloé (Carlos Trujillo, Mario Contreras, Rosabetty Muñoz, Sergio Mansilla y Nelson Torres, son ejemplos de poetas de proyecciones que participaron en esta agrupación); la Agrupación Cultural Matra (Clemente Riedemann, Sergio Mansilla, Hans Schuster, el dúo Schwenke & Nilo y el pintor Roberto Arroyo) e Índice (David Miralles, Rosabetty Muñoz y Luis Ernesto Cárcamo, entre otros) en Valdivia; los talleres y revistas de Temuco (Elicura Chihuailaf y José María Memet, provienen de este espacio) y Concepción (Tomás Harris, Carlos Cociña, Alexis Figueroa),⁹⁰ o el Colectivo de Escritores Jóvenes⁹¹ en Santiago son parte de estas iniciativas de reestablecimiento de un tejido cultural deshecho. Tal vez habría que situar en un espacio específico las revistas literarias, de mayor o menor continuidad, como *La Gota Pura*, *La Castaña*, (Santiago), *Poesía Diaria* (Temuco), *Postdata* (Concepción), *Caballo de Proa* (Valdivia), *Aumen* y *Archipiélago* (Chiloé) y más recientemente *Piel de Leopardo* y *Noreste* (Santiago), entre muchas otras.

⁹⁰ El estudio de las peculiaridades de la producción poética en el sur de Chile ha sido ya estudiada. Cf.: Óscar Galindo: “Escritura, historia, identidad: poesía actual del sur de Chile”, en O. Galindo y D. Miralles: *Poetas actuales del sur de Chile. Antología-Crítica*. Valdivia, Paginadura Ediciones, 1993, pp. 203-243. Yanko González Cangas: “Ritos de paso. Joven poesía emergente: sur de Chile y otros horizontes (Notas para un re-cuento e interpretación)”, en B. Colipán y J. Velásquez: *Zonas de emergencia. Poesía - Crítica*. Valdivia, Paginadura Ediciones, 1994, pp. 155-183. Sergio Mansilla: “Esa manera dolida y oblicua de ver las cosas. (Poesía en el sur de Chile: 1975-1990)”, *Acta Literaria* 19, 1994, pp.87-100. Para el caso específico de Concepción: Gilberto Triviños: “El regreso”, en Alonso y otros: *Las plumas del colibrí. Quince años de poesía en Concepción (1973-1988)*. Op. cit., pp. 53-107.

⁹¹ Cf.: Diego Muñoz Valenzuela: “Apuntes para una historia: auge y fulgor del Colectivo de Escritores Jóvenes”. *Simpson* 7. Revista de la Sociedad de Escritores de Chile. Volumen VII, Santiago de Chile, primer semestre de 1995, pp. 24-34.

El Colectivo de Acciones de Arte (C. A. D. A.) en el que participan Raúl Zurita, Diamela Eltit y Gonzalo Muñoz, entre otros, es un notable ejemplo de una agrupación de gran impacto, tanto por la relevancia de los artistas que se vincularon a ella como por la singularidad de sus "acciones de arte", tendentes a restablecer las relaciones entre literatura y vida. La estudiosa más relevante de este proceso, Nelly Richard, ha situado la radicalidad de C. A. D. A. y su proyecto por alcanzar la fusión "arte/vida" y "arte/política" en el contexto de la "escena de avanzada".⁹² En su momento habrá que considerar de qué manera estas iniciativas permitieron un interesante flujo que pasó a formar parte del rescate del discurso propagandístico de la oposición política.⁹³

⁹² Entre las acciones de arte más relevantes de CADA destacan "Para no morir de hambre en el arte" (1979), consistente, entre otras acciones, en la distribución de cien litros de leche entre familias pobres de Santiago, y "¡Ay, Sudamérica!" (1981), panfleteo de 400.000 volantes desde aviones, sobre sectores periféricos de Santiago, llamando a "El trabajo de la ampliación de los niveles habituales de vida es el único montaje de arte válido / la única exposición / la única obra de arte que vale: cada hombre que trabaja para la ampliación aunque sea mental de sus espacios de vida es un artista". Cf.: Nelly Richard: "Una cita limítrofe entre neovanguardia y postvanguardia", *La insobordinación de los signos (Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto propio, 1994, pp. 37-54. La autora ha destacado las contradicciones que se vivían en los proyectos que habitaban las acciones de la "escena de avanzada": la contradicción entre el utopismo mesiánico de la vanguardia y el arte de situación; la síntesis integradora y cohesionadora del Todo, ante la erraticidad del fragmento; en fin, el rupturismo de la vanguardia utópica revolucionaria ante el desconstructivismo crítico de un arte postvanguardista.

⁹³ Una buena síntesis de sus propuestas es la que se encuentra en "Una ponencia de C.A.D.A." en la que señalan: "La postulación entonces de las acciones de arte como un 'Arte de la historia' debe ser aprendido en todas sus consecuencias, su éxito o fracaso no es ajeno al éxito o fracaso de las perspectivas de alteración total del entorno y en última instancia, de la producción de una sociedad sin clases. La obra la *completa* la historia y ello retrotrae cualquier acción al aquí y ahora en que esa producción se juega. Su antecedente más inmediato son las Brigadas Ramona Parra. La borradura de esos murales estaba ya contenida en el momento en que fueron pintados. El tiempo que Chile ha vivido desde entonces es parte de esa obra inconclusa." *Ruptura. Documento de Arte* Santiago de Chile, Ediciones C.A.D.A., agosto de 1982, p. 3.

En todo caso es evidente que en las diversas ciudades del país la actividad literaria se constituyó como parte de la ampliación de espacios de reencuentro y de democratización momentánea que llevó a un trabajo interdisciplinario abierto, amplio. Más allá de señales confusas e iniciales el proceso de rearticulación de una propuesta estética de proporciones comienza a vivirse a fines de los 70 y principios de los 80.

Un segundo momento de no menor complejidad es la que se abre con posterioridad a la dictadura, en el dificultoso proceso de transición democrática iniciado a partir de la década de los 90. En términos socioliterarios se produce una mayor apertura y apoyo estatal a las iniciativas artísticas, pero no han disminuido los problemas a la hora de articular un discurso crítico desde un nuevo espacio cultural. Por una parte hay que considerar que los poetas que irrumpen en los 70 proyectan sus propios proyectos de escritura, pero también se ha abierto en ellos mismos un espacio de discusión interesante al poetizar las contradicciones políticas de este proceso como ocurre específicamente con la evidente consolidación de la poesía de José Ángel Cuevas o con la resituación poética de la poesía de Raúl Zurita. Por otra parte los poetas emergentes acentúan las claves locales y parciales de las realidades en que se mueven, como si se hubiese producido una clausura a toda posibilidad de un discurso totalizante o globalizador, acentuando claves dispersión escritural, inestabilidad y desconfianza. Las identidades locales (poblacionales, barriales, étnicas) dan lugar a una escritura como espacio definitivamente desjerarquizado de la cultura. El problema ciertamente se inicia en la década de los 60 con la crisis entre alta y baja cultura. La diferencia es que para esa promoción la inclusión de registros populares estaban avalados por la nostalgia o el culto: el tango, el bolero, el rock, el cine, el comic, después de todo tienen a estas alturas un valor cultural indiscutible afianzado por nuevas

perspectivas semióticas y pragmáticas de la cultura. En el caso de los poetas de los 90 la introducción de registros populares se realiza desde el espacio de inmediatez: el lenguaje tribal, la cultura de la imagen (video, cine B, videojuegos), la música de consumo o chatarra cobran un espacio que cada vez se vuelve más evidente en estos textos. El problema lo ha descrito adecuadamente Bernardo Subercaseaux para quien esta nueva sensibilidad supone un reciclaje de la tradición en una perspectiva distinta, en cuya base se encuentra la desconfianza de los códigos y lenguajes unívocos como fuerza de cambio o de resistencia a cambios indeseados⁹⁴. Los modos recurrentes de esta estética serían el pastiche, la simulación, la parodia, la plurisignificación y la promiscuidad intertextual. Su propósito borrar las huellas del pensamiento teleológico y erosionar la idea del sujeto tradicional como fuente de significación o paradigma de comprensión de lo real. Es evidente que para la mayor parte de estos poetas la realidad resulta un fenómeno difícilmente sistematizable y asimilable, de ahí que se ofrezcan fragmentos muy locales de representación de lo real motivados a veces sólo por segmentos subculturales específicos o parciales. El temor a la mascarada del autoritarismo disfrazado de democracia preocupa a los poetas y mantienen el gesto atento de la crítica y de la exploración verbal continua. Otro modo de situarse consiste en el acercamiento a un neobarroquismo que vuelve sobre la escritura como práctica cerrada, articulada en tensión con el lenguaje como encierro. Desconfianza del discurso político, en un momento en que nuevamente los filósofos de la cultura, vuelven a ser los políticos, que definen que es lo real y lo posible y cuales son los espacios de la libertad.

⁹⁴ "Nueva sensibilidad y horizonte 'post' en Chile (Aproximaciones a un registro)", *Nuevo texto crítico* 6, 1990, pp. 135-145.

Las poéticas del contrapoder

La apropiación de un discurso reconocible como nuevo es un proceso de relativa lentitud que tiene una de sus dimensiones en la búsqueda de una continuidad imposible con la tradición inmediatamente precedente, como ocurre con la publicación de *Astrolabio* (1976) de Jaime Quezada o *Lobos y ovejas* de Manuel Silva Acevedo (1976), que proyectan hacia este momento textos escritos con anterioridad al golpe militar. Pero también en la nueva promoción nos encontramos con escrituras que buscan restablecer los nexos de esta continuidad fragmentada, aunque ya se adivinan elementos de ruptura respecto de esa línea intimista dominante en la generación del 60. Ejemplos de esta situación son las publicaciones tempranas de Jorge Torres (*Recurso de amparo*, 1975) o de Carlos Trujillo (*Escrito sobre un Balancín*, 1979). Se trata de textos que aún mantienen sus filiaciones con el poema breve como unidad fundamental, con la exploración en espacios personales como metáfora de un modo de estar escindido y desarraigado en los que el discurso lírico ha hecho trizas, y con un acercamiento a los espacios suburbanos desde un lenguaje en el que se articulan los registros líricos y conversacionales.

El discurso contestario a la política represiva de la dictadura atraviesa la producción del período, pero es convenientes distinguir ciertas modalidades textuales. Me refiero, por ejemplo, a la presencia de una poesía testimonial, en la que el texto es el despliegue de un sujeto que se define por sus identificaciones con el autor y establece un testimonio poético de su propia experiencia de sufrimiento. Buenos ejemplos de esta producción son los testimonios de poetas presos políticos como Aristóteles España en *Equilibrios e incomunicaciones* (circuló como texto fotocopiado en 1975 y fue publicado de modo

definitivo como *Dawson* en 1985) o Floridor Pérez en *Cartas de Prisionero* (1985), también testimonio de una dolorosa experiencia de cautiverio. Esta modalidad textual ofrece un registro directo y en primera persona de la experiencia del cautiverio, identifica el presente de la enunciación con el momento de los hechos referidos y el texto se ofrece como verdad. De modo más fragmentario lo propio ocurre con importantes segmentos de *Primer Arqueo* (1990) de Clemente Riedemann, libro publicado tardíamente, pero que ya había circulado en publicaciones parciales. *Primer arqueo* ofrece una modalidad diferente al referir los acontecimientos como memorísticos, produciendo un distanciamiento no sólo temporal entre el momento enunciativo y el momento de los hechos, sino también irónico y desenfadado.

Otra modalidad de la escritura contestaria, es la denuncia político-social, como ocurre en *Bajo amenaza* (1979) de José María Memet, donde el sujeto es básicamente un testigo de su tiempo que denuncia la precariedad social y la atmósfera represiva. Este modo de expresión suele ser el más frecuente en tanto gran parte de la poesía chilena escrita en el período puede ser leída por su régimen contestatario y de denuncia, de ahí la frecuencia con que el sujeto aparece marcado por las condiciones de precariedad de que es objeto.

Desde el punto de vista de la construcción del texto, la poesía producida en el período ofrece una significativa transformación respecto de las claves dominantes hasta ese momento. Me refiero por ejemplo a la ampliación del texto poético que supone la superación de la palabra, del verso y del poema como unidades básicas de lo lírico. Se trata de un esfuerzo experimental que ofrece un registro de proporciones. El discurso experimental, en todo caso, no es ni mucho menos un discurso homogéneo. En su interior pueden encontrarse, más allá de un origen común, propuestas muchas veces antagónicas

respecto del tratamiento ideológico de los materiales expresivos.

Frente al minimalismo y al conceptualismo como opciones de la vanguardia internacional que provocan la ilusión de una sociedad sin conflictos, la neovanguardia chilena optó por la radicalización política del arte. El problema resulta interesante porque su desarrollo tiene signos peculiares en la medida en que ante la crisis postmoderna de los grandes relatos, la poesía chilena actual se vio en la obligación de resituar un nuevo tipo de discurso alegórico o analógico y, en consecuencia, en ese territorio asomaron con facilidad nuevas formas de discurso utópico.

La escritura como experimentación y ruptura que surge como contestación al discurso uniformador impuesto por la dictadura. Fundamentales por su carácter renovador la publicación en el año 1977 de *Paris, situación irregular*, aunque su dimensión política inmediata sea relativa, de Enrique Lihn y los *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* de Nicanor Parra. Pero será la publicación de *La nueva novela* (1977) de Juan Luis Martínez y *Purgatorio* (1979) de Raúl Zurita, la señal de un proceso de renovación abierto en el contexto dictatorial. Señalamos estas dos últimas publicaciones como ejemplos de un proceso de transformación de claves escriturales más amplio que se consolidará en la década de los 80, por medio de una actitud indagatoria que tendrá sus referentes en la exploración en el lenguaje, la historia y la cultura. Lo definitivo es que, al margen del impacto que estas publicaciones pudieran haber tenido, la poesía chilena asiste a una radicalización de las claves expresivas que producto de su impacto en el horizonte poético la crítica no dudó en denominar como "neovanguardista".

El proceso es evidentemente más amplio, pues afecta también otros modos de poetizar, que sin constituir propiamente textos experimentales, suponen una ampliación de

la noción de libro como espacio de codificación abierto, de relativización de la noción de poema como unidad, de la exploración en un sujeto escindido que pugna por su reaparición y la indagación en el lenguaje y la historia como espacios de control del poder y de la ideología. Como ejemplos paradigmáticos de estas escrituras renovadoras se puede mencionar la producción de Diego Maquieira con una de las publicaciones claves del periodo, *La Tirana* (1983); Gonzalo Muñoz, *Exit* (1983); Tomás Harris, *Zonas de peligro* (1985), *Diario de navegación* (1986) y *El último viaje* (1987), libros reunidos en *Cipango* (1992), texto que también ofrece una notable lectura de la historia de los espacios marginales de las urbes latinoamericanas desde una perspectiva transhistórica; Juan Cámeron, *Cámara oscura* (1985), *Video Clip* (1989); Rodrigo Lira, *Proyecto de obras completas* (edición póstuma, 1984); David Miralles *Los malos pasos* (1990); Jorge Torres, *Poemas encontrados y otros pre-textos* (1991); Eugenia Brito, *Via pública*; Elvira Hernández, *La bandera de Chile* (1991); entre otros.

Juan Luis Martínez, el poeta más decididamente experimental que irrumpe en la década de los 70, muestra esta transición de un discurso poético que oscila entre el tratamiento de las paradojas del lenguaje poético y un afán por ir estableciendo un sentido crítico del lenguaje del poder. Los más variados soportes signícos articulan *La nueva novela* (1977): el lingüístico, el visual y el objetual, ya sea por medio de la incorporación de textos, dibujos y eventualmente objetos que construyen el texto como una unidad semiótica plural y abierta a la intervención del lector. Su escritura en permanente diálogo con la filosofía europea contemporánea es inimaginable, sin embargo, en otro contexto que el latinoamericano y más específicamente, el chileno. El texto de Juan Luis Martínez tiene la virtud de establecer una permanente relativización de los saberes culturales y literarios y de

situarse como una operación semiótica de desestabilización también de sí mismo.

El caso de Raúl Zurita no es menos innovador sólo que en su caso se trata de una superación de la noción de texto, o incluso de objeto artístico, aunque no lo evita, para incorporar el espacio del cuerpo y la realidad como soportes de la escritura. El abordaje es doble. Por una parte ha explorado en las posibilidades traumáticas del dolor para metaforizar en su propio cuerpo las agresiones sufridas por el cuerpo social (la imagen de su cara quemada sirve de portada para la primera edición de *Purgatorio*; el relato de un intento de cegadura cierra *Anteparaíso*). Estas acciones son inimaginables, sin embargo, al margen del contexto de la dictadura y así lo ha entendido el propio poeta, como si luego ya no fuera posible reconocerse en esos gestos, como si luego fuera necesario borrar ese tiempo traumático. La segunda vía es la ampliación del soporte textual a la realidad misma. Las iniciativas quedan nuevamente como huellas en sus textos. Primero la escritura con humo de aviones de un poema sobre el cielo de Nueva York, cuyas fotografías se reproducen en *Anteparaíso*. La reproducción de estas fotografías supone hacer permanente un acto marcado por lo efímero. Segundo, la escritura del verso "NI PENA NI MIEDO" sobre el desierto de Atacama, por medio de retroexcavadoras y legible sólo desde las alturas. El verso cierra *La vida nueva* y más de sus connotaciones políticas de clausura de la dictadura implica la permanencia, sobre el cuerpo de la patria, pues es esta la dimensión en que se inscribe.

En su materialización textual los elementos más renovadores de la poesía del período están marcados por la superación de la noción de poema como unidad textual, para dar lugar a la noción de libro como obra abierta hacia la realidad y la vida. Volvamos sobre este problema, porque claramente en la textualidad del período es posible advertir dos

modos de construir el texto en cuanto a sus implicancias ideológicas. Por un lado la vinculación texto/vida, por otro la exploración en la crisis del lenguaje como representación. La primera vía supone no sólo cambiar el arte, sino también cambiar la vida, intervenir en el arte, en el lenguaje, supone en esta perspectiva intervenir en el régimen comunicacional imperante, en tanto éste define las reglas de comportamiento social e individual. La segunda vía en una de sus vertientes muestra sus vínculos con el gesto antimoderno de los dadaístas, su desconfianza en los grandes relatos ideológicos proviene de este modo de pensar. Los gestos claves de esta propuesta se encuentran en una clara desconfianza en la literatura y en el arte, en la crisis de las estéticas miméticas y la cultura del saber ilustrado, aportando una dosis de ambigüedad a las relaciones entre texto y referente.

La poesía, en este contexto, ya no cifra sus posibilidades en el conocimiento de lo numinoso, ni en el ordenamiento de la praxis social a través de un proyecto político. Pero el problema tiene otros matices porque la vigencia de perspectivas marxistas en el contexto chileno alimenta parte de este debate en una versión crítica, también porque el socialismo marxista y cristiano, así como los aportes de la teología de la liberación permiten la tensión permanente de un gesto crítico. Escasamente encontramos el desarrollo de una escritura como lenguaje autorrefente y vuelto sobre sí mismo, el conceptualismo puro no tiene lugar en el espacio de una escritura fuertemente marcada por el gesto testimonial. La escritura entonces es básicamente una explotación en el lenguaje como ideología, en el espacio de la escritura como fenómeno cultural.

Ahora bien este problema abarca, sin duda, un espacio mucho más amplio que el de la "escena de avanzada". De hecho la noción de texto se transforma en un sentido muy amplio que abarca otras prácticas y preocupaciones de la época. La razón es que los poetas

se sitúan en el espacio de la escritura y del lenguaje como lugar de producción simbólica e ideológica, entendiendo que la lucha por el lenguaje es una de las tareas prioritarias en el proceso de recuperación de un régimen comunicacional perdido. De ahí su afán polémico respecto de los lenguajes desde los cuales preferentemente se expresa el discurso de la dominación: educación, historia, política. De ahí también la eventual recuperación de un estatuto utópico para la escritura, más allá de que esta dimensión se encuentre diferida respecto de sus modos de comprensión previos. El discurso dominante es el del desencanto, el de la distopía, por medio del cual se aborda la representación de los mundos que el sujeto habita. Pero este mismo gesto supone por contrapartida la instalación de un sistema de relaciones diverso; dos movimientos definen esta actitud: por una parte la nostalgia de un pasado escindido, que es la tónica dominante de las transformaciones que se producen en la escritura de los poetas que provienen de la promoción anterior, por otra, la apelación a una práctica reconstructora del futuro. De ahí la verdadera obsesión que llega a constituir la noción de verdad histórica y la idea de patria. La historia es entendida como un espacio en pugna, que hay que disputar a la versión unilateral del autoritarismo. Nuevamente dos movimientos fundamentales la agitan: o la historia es vista como revisión reconstructora del pasado para comprender las claves del presente o bien se ofrece su carnavalización, en un lenguaje de la relativización de la noción de verdad histórica, como si no fuera posible otro modo de respuesta que la ambigüedad, la inestabilidad y el sinsentido. La patria es otra metáfora fundamental. Se trata de observar el tejido social como el lugar de una ruptura, de una herida, de un cuerpo sangrante, que puede ser la ciudad, el barrio o el propio yo martirizado por las fuerzas destructoras.⁹⁵

⁹⁵ Eugenia Brito ha planteado el problema en los siguientes términos: "La nueva

La obsesión por la historia tiene también otra lectura: la dictadura consistió no sólo en una refundación socio-económica, sino también en una refundación histórica del país que hacia del pasado reciente el lugar del caos y del pasado lejano el lugar de los valores definidos y estables. Es frente a esta visión signada por el maniqueísmo que la poesía encuentra el mejor pretexto para construir un sistema imaginario alternativo. El alegato contra la refundación histórica, no tiene una contrapartida equivalente respecto de la refundación socio-económica, que los poetas consideraron un problema de menor relevancia, con escasas excepciones, posiblemente porque la tradición literaria al respecto era menor, posiblemente porque ofrecía un sistema semántico menos rico en posibilidades metafóricas o bien se adivina sólo como un contexto difuso detrás siempre de la violencia que provoca.

Las indagaciones en los espacios poblacionales y barriales es la apuesta de José Ángel Cuevas, uno de los autores más notables del período, que comienza a publicar de modo sistemático en el año 1979 y que reúne parte importante de sus trabajos en *Adiós muchedumbres* (1989). Este modo de producción que se proyecta a sus libros posteriores *Treinta poemas del ex-poeta José Ángel Cuevas*, *Proyecto de País* y *Poesía de la comisión liquidadora*, supone una lectura política de los complejos procesos de la transición democrática. Agreguemos todavía que la exploración experimental en los espacios marginales de las urbes latinoamericanas es parte de un proceso amplio de escritura que incluye no sólo los textos mencionados de Tomás Harris, sino también otros como Alexis

escritura exhibirá hasta la exageración ese carácter opresivo, victimario y reductor del sistema dominante, transgrediendo sus leyes e intentando liberar ese cuerpo ocupado". "Introducción", *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1994, 2ª edición, p. 11.

Figuerola en *Virgenes del sol in cabaret. Vienenbenidos a la máquina. Welcome to the TV* (1986); y se constituye en un modo de escritura muy característico de los poetas de finales de los 80 y principios de los 90: Guillermo Valenzuela con *Fabla Graffity* (1987), Sergio Parra con *La manoseada* (1987), Malú Urriola en *Piedras Rodantes* (1988), Victor Hugo Díaz en *Doble Vida* (1989) o Luis Ernesto Cárcamo con *Restos de fiesta* (1991). Se trata de una escritura donde la exploración en los espacios urbanos es el territorio elegido

La ampliación de la noción de texto como espacio palimpséstico y de la historia como mixtificación se encuentra también de modo notable en dos poetas sureños: Clemente Riedeman, *Karra Maw'n* 1984 (1990), y Juan Pablo Riveros, *De la tierra sin fuegos* (1986). Los dos primeros libros de Riedemann y Riveros pueden ser leídos como revisiones del pasado histórico destinados a construir lecturas alegóricas del presente, pero en ambos casos se mantiene la desconfianza en la historia como modo de conocimiento legítimo del pasado y del texto como espacio de cuestionamiento y crítica, que se acentúa en *Primer arqueo* de Riedemann.

La exploración en la idea de identidad y diferencia es significativa para entender el trabajo de los poetas mapuches cuyos autores más relevante son Elicura Chihuailaf, que comienza a publicar en el año 1988 y que reúne buena parte de su poesía en *El invierno, su imagen y otros poemas azules* (1991) y Leonel Lienlaf, *Se ha despertado el ave de mi corazón* (1989); textos que en su dimensión escritural más evidente ofrecen versiones en español y mapudungun de los textos; como ha señalado Elicura Chihuailaf se trata de hacer evidente una diferencia que supone un gesto de afirmación identitario: "Escribo para las hijas y los hijos de mis hijas que -en el campo y la ciudad- leerán quizás mis poemas en mapudungun y en castellano, y reconocerán el lenguaje, el gesto, que media entre ambas

versiones."⁹⁶

Las realidades (porque resulta difícil escribir en singular) abordadas por la poesía chilena de las últimas décadas muestran, en definitiva, la desconfianza en el lenguaje para abordar procesos históricos, políticos o culturales complejos, pero he aquí la paradoja, existe ciertamente una voluntad por nombrar de nuevo, por refundar un imaginario usurpado, desde la crisis de todo saber. De ahí las paradojas de Juan Luis Martínez que lúdica y trágicamente ocultan y revelan la realidad, de ahí los desiertos y playas espejeantes de Raúl Zurita. De ahí la crisis del discurso histórico en Juan Pablo Riveros y, sobre todo, en Clemente Riedemann; las metáforas barriales y populares en José Ángel Cuevas; las voces delirantes de la historia en Diego Maquieira; el engaño de los sentidos en la historia de las urbes sudamericanas en Tomás Harris

Obligado el cuerpo social, o parte muy importante de éste, al enmascaramiento, al ocultamiento, al disfraz, los hablantes de la poesía chilena reciente abordan este conflicto por medio de una doble dimensión. Por un lado metaforizan la pérdida de la oralidad, el lugar de la lengua como espacio de placer, como democracia verbal, por medio del travestimiento. Por otro, testimonian la tensión que se produce entre censura y autocensura buscando el lugar del sujeto, la voz perdida, la historia de vida que busca reafirmarse en la escritura. Tres modalidades sobresalen en este empeño: o bien nos enfrentamos a voces que tienden a su ocultamiento detrás de otras voces en una permanente vocación intertextual, o bien a múltiples voces, a personajes textuales disociados, escindidos y rotos, o bien a la obsesión por recuperar esa unidad perdida, de ahí la verdadera obsesión por el nombre que

⁹⁶ "Inicio", *El invierno su imagen y otros poemas azules*. Santiago de Chile, Ediciones Literatura Alternativa, 1991, p. 7.

define esta poesía.

El problema fundamental consistió en cómo la literatura era capaz de dotar a la sociedad, o más bien a fragmentos de la sociedad, un lenguaje y un imaginario nuevo que ponía en el centro el problema de la represión personal y colectiva: el drama de una sociedad cuya habla había sido escindida, cuya capacidad de reunión prohibida, cuya diversidad uniformada. Gilberto Triviños ha descrito esta crisis del sistema comunicacional en los siguientes términos:

La pérdida de la oralidad, el quiebre de la voz, el extrañamiento del lenguaje son otras formas de despojo tematizadas reiteradamente en los textos que ficcionalizan a los hablantes poéticos como hombres martirizados; sobrevivientes de una "catástrofe", "tormenta" o "cataclismo"; pueblo partido en dos; habitantes de un universo devastado por dragones; "desamparados aventados de la historia"; antihéroe(s) mítico(s) o pájaros en bandada. No se trata sólo de la devaluación de los poderes de la "vaca sagrada" o del "pequeño dios" desacralizados en la antipoesía parriana, sino sobre todo del despojo de la palabra en una sociedad represiva (censura, autocensura) o de su extrañamiento en el mundo del exilio.⁹⁷

No es extraño entonces que el estatuto del sujeto vuelve a ser una categoría fundamental para leer estos textos. Los sujetos martirizados de los que habla Triviños, tienen también otros recursos de sobrevivencia. Una modalidad frecuente es la figuración de la categoría de persona por medio de personajes múltiples que disputan el espacio del texto para situar su voz. Un buen antecedente de este tipo de personajes textuales se encuentra por cierto nuevamente en el "energúmeno" de Lihn (*París, situación irregular*) o en el Cristo de Elqui de Parra (*Prédicas y sermones del Cristo de Elqui*), elemento que constituirá una verdadera eclosión en la poesía de los 80: Juan de Dios Martínez el alter ego de Juan Luis Martínez, "Zurita"; "Raquel", en Raúl Zurita; "la tirana" y los múltiples

⁹⁷ "El regreso", op. cit., pp. 71-72.

hablantes de Diego Maquieira; los personajes "asqueados o ebrios" (Efrén L. Sepúlveda Fica, Mario Manguncia, Tito Alvarado Gil) de José Ángel Cuevas; Martín Gusinde y las voces indígenas de Juan Pablo Riveros, etc. Personajes que hablan siempre en una voz extraña, ajena, en la lucha por el "verdadero nombre" de que habla Juan Luis Martínez. Por lo mismo no es extraño que muchas veces en esta exposición del otro, los personajes semioticen en femenino: "Raúl/Raquel" en Zurita (*Purgatorio*) o la tirana de Maquieira (*La Tirana*), o más recientemente "la manoseada" de Sergio Parra (*La manoseada*). La voz de un yo mujer, metáfora de un cuerpo violentado, es parte de esta lucha contra la censura que define la escritura de aquella zona que indefinidamente se ha denominado poesía feminista, femenina o escrita por mujeres. Y es que ya no se trata de ese nebuloso territorio de la expresión de la "sensibilidad" de mujer, sino de un alegato político, una escritura de la diferencia, en el territorio del cuerpo. La voz femenina metaforiza entonces las marginalidades urbanas en ese notable híbrido lírico-narrativo que es *Lumpérica* de Diamela Eltit; la patria en *La bandera de Chile* de Elvira Hernández; la marginalidad rural en *Hijos* o *La Santa* de Rosabetty Muñoz; o es la memoria de un "pájaro asustado" en *Memorias de un pájaro asustado* de Paz Molina; o, en fin, o la combativa feminista en *Género femenino* de Teresa Calderón.

Se trata al fin y al cabo de recuperar la voz, el habla silenciada, problema sobre el que vuelven una y otra vez los textos, haciendo imposible la disociación de escritura y política. Los poetas de esta promoción perdieron por lo tanto el pudor ante lo político y lo ideológico, como también lo perdieron los poetas que desde promociones anteriores debieron abordar estas problemáticas. No hay ya conflicto respecto de la pureza del arte, pues se escribe desde el margen, no desde la disidencia, sino desde la confrontación, aunque

esa confrontación suponga un sistema de enmascaramiento y una escritura cifrada permanentemente tras las máscaras del sujeto. La censura obligó a escribir desde un espacio de lectura fuertemente marcado por las presuposiciones y lo no dicho, en un ritual, en el que la experimentación textual fue sólo uno de sus signos más definitorios y característicos.

Algunas consideraciones

Digamos que en el marco de una dictadura terrorista, la poesía se convirtió en un espacio privilegiado para la elaboración de nuevos imaginarios o de recuperación nostálgica de otros anteriores. En un espacio que ha tendido a la especificidad la poesía se ha abierto a la democratización de modos de imaginar la vida. Poner en juego no sólo textos poéticos aceptables para una comunidad y una institucionalidad, sino también un modo de estar en la sociedad. La poesía sigue manteniendo entonces su valor transgresivo y lo acentúa como ruptura del culto a la tradición, pero ya no sólo la tradición literaria, sino también aquellos discursos desde los cuales la ideología hace evidente su poder. La idea de la ficción literaria como resistencia política ha permitido plantear al poeta Sergio Mansilla que para la poesía del período "Representar, entonces, la precariedad de la representación es representar el hecho real de la precariedad, y acaso imposibilidad de representar las vastas dimensiones de una historia signada por la violencia, la represión, la inseguridad permanente. Así, la 'metapoesía' se vuelve testimonial, precisamente por dar cuenta de lo problemático que es atestiguar. En este sentido, la poesía de los 80 y 90 se ve empujada hacia el 'liberador grado cero de la modernidad', al silencio mismo de un decir desgarrado que hace agua por todas

partes.”⁹⁸

La ruptura del culto a la tradición característica de la poesía moderna se transformó, como es sabido, en una nueva mercancía de intercambio social, romper con esta tradición es parte de un necesario gesto actual, de un gesto de novedad y de cambio cultural permanente, dinámico y abierto. En ese terreno la poesía se convierte en un modo de transgresión de las pautas comunicativas dominantes, proponiendo en su alternatividad posibilidades nuevas. La poesía chilena muestra con claridad la conciencia de crisis de un proyecto nacional de democratización ininterrumpida, cuya mitología más evidente, fue la construcción de un relato unidireccional encarnado por las fuerzas progresistas. Pero más evidentemente puede ser leída como una reacción contra el modelo refundacional del estado dictatorial de proyectar su institucionalidad autoritaria y el culto a un modelo económico falsamente denominado como economía social de mercado. La conciencia de esta nueva mitologización y, a veces, su ridículo, muestra la presencia de un proceso desigual y asimétrico y la oscura nostalgia de otros modos de organización social.

⁹⁸ “Poesía chilena en el sur de Chile (1975-1990). Clemente Ridemann y la textualización de la temporalidad histórica”, *Revista Chilena de Literatura* 48, 1996, p. 42.

CAPÍTULO II

ENRIQUE LIHN: ESCRITURA, SUJETO Y REALIDAD

La poesía de Enrique Lihn (1929-1988) se construye desde la conciencia del simulacro que caracteriza los procesos semióticos y culturales de la contemporaneidad. La desconfianza en la palabra, en el lenguaje poético, perspectiva desde la que tantas veces se ha leído su poesía, es parte de un proceso más amplio de desconfianza en todo modelo comunicativo. Parafraseando los planteamientos de Omar Calabrese para describir la “era neobarroca”, podemos decir que en su poesía “asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mudabilidad”.¹ Es claro que la poesía de Lihn puede entonces ser leída en el contexto de crisis de la modernidad, en lo que hoy se ha insistido en llamar postmodernidad a partir de los trabajos de Lyotard o Jameson. Las páginas siguientes pretenden detenerse más que en la constatación de la crisis de los “grandes relatos” en la poesía de Lihn, en la manera como se simula y sintomatiza dicha crisis en un sujeto, que es al mismo tiempo muchos sujetos, y en un lenguaje que es al mismo tiempo muchos lenguajes. La exploración poética de Lihn es precisamente una exploración en la última frontera del sujeto romántico, la de su disolución, pero como es sabido la negatividad total de los discursos no es posible, en tanto en el acto de negar se actualizan componentes de la matriz refutada². Su poesía es una poesía de la negación de las posibilidades del discurso

¹ Para Omar Calabrese estos elementos fundamentales definen lo que el llama el gusto de nuestro tiempo. *La era neobarroca*. Madrid. Cátedra. 1989, p. 12.

² La poesía de Lihn realiza una práctica “deconstructiva” y no meramente “destructiva” porque como ha observado Jacques Derrida, ni en los discursos más destructores es posible encontrar una *ausencia* total del discurso que se pretende negar, no hay proposición destructora que no haya debido deslizarse ya en la forma, en la lógica y en los postulados implícitos de lo mismos que ella quería impugnar. En este proceso el discurso establece su propia *diferencia* y muestra que en todo discurso ningún elemento puede funcionar (como signo) sin remitir a otro elemento. Este encadenamiento posibilita el texto, el que no puede producirse más que en el proceso de transformación de otro texto. Cf. *Tiempo y presencia*.

lirico, al sustituirlo por modalidades textuales frecuentemente ausentes, como el discurso ensayístico, dramático, periodístico, en un sistema citacional desjerarquizado y heteróclito. El sujeto que opera en sus textos deja en la estacada al poeta romántico, en un proceso que se va acentuando en su propia historia poética, al travestirse bajo diversas máscaras, pero el disfraz no termina de suplantar al disfrazado. Lo que provoca, entonces, es una tensión neurótica entre lo que quiere ser rechazado -la poesía tradicional, los proyectos emancipadores, el sujeto unívoco, la originalidad, el amor- y su persistencia bajo nuevas formas degradadas, permitiendo que su poesía siga siendo un alegato amoroso, personal, crítico, testimonial, ideológico, lírico. Certeramente lo ha apuntado Antonio Skármeta al señalar que la crítica despiadada de Lihn a los mitos no resulta cómica porque "esos mitos lo habitan y al acuchillarlos se rasga su propia piel."³ Esta apreciación apuntada principalmente para describir su relación con los mitos religiosos, puede ser extendida hacia otros niveles de su discurso: un poeta antilírico que no termina de abandonar el subjetivismo, un poeta antisurrealista que aprovecha sus recursos, un poeta crítico de la poesía social que inserta sus debates en pleno territorio de las contradicciones políticas y sociales. "El más metapoético de nuestros líricos y el más lírico de nuestros metapoetas" lo llama Eduardo Llanos.⁴ Poesía en torno a la palabra, escritura del lenguaje, pero Lihn no se inclina por el tono menor, ni por la neutralidad, ni por el silencio, al contrario su poesía es una manera de explicarse y explicarnos su modo de estar en este mundo de signos. Su

Santiago de Chile. Editorial Universitaria. 1971.

³ "Instrucciones para destruirse: *La musiquilla de las pobres esferas*", *Ercilla* 1798, Santiago de Chile, 3 al 9 de diciembre de 1969, p. 69.

⁴ "Acerca de Enrique Lihn", prólogo a la antología *Porque escribí*. Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 9.

lucidez crítica, su necesaria desconfianza en los mitos le lleva a un permanente estado de alerta del que no escapa su propia condición de escritor. No suplanta unos mitos por otros. Ni en los momentos más complejos y difíciles recurre a la autocomplacencia y a las aguas tranquilas, su poesía siempre transcurre por lugares borrascosos y cuando el clima parece más benigno se encarga el mismo de provocar las tempestades.

En ese territorio nos importa especialmente una obsesión lihniana, que es al fin y al cabo la obsesión que atraviesa la poesía chilena de este tiempo: el lugar de la realidad. Utilizo esta palabra con conciencia de todas las reservas y rechazos que suele provocar. Se dirá que la poesía de Lihn es ante todo escritura consciente de su condición de artificio. Así es, pero Lihn sabe bien que no existe lenguaje sin un horizonte cultural, que no existe operación semántica sin unos referentes que afirmar o disolver. Pienso lisa y llanamente que los momentos más singulares de la poesía de Lihn surgen de la reflexión sobre aquello que llamamos realidad:⁵ "Nada es bastante real para un fantasma" dice en el poema "La pieza oscura" (*La pieza oscura*, 1963, p. 17) y ese fantasma se esfuerza a través de los distintos libros por descubrir "¿Dónde está lo real? ("Nieve", *Poesía de Paso*, 1966, p. 3), porque sabe que "Lo real ha invadido lo real, / en esto estamos todos de acuerdo, / en que no hay escapatoria posible" (*Escrito en Cuba*, 1968, p. 16). Su poesía se construye sobre todo desde los problemas de representación que ofrece la literatura, o, de otra manera, los mecanismos de representación y sus limitaciones están en el centro de una escritura situada

⁵ Ha sido Mauricio Ostria quien con mayor claridad ha planteado el problema: "Al reivindicar determinados terrenos discursivos -otros géneros literarios o pragmáticos- la escritura de Lihn se torna proteiforme y extremadamente intertextual y, al mismo tiempo, fuertemente vinculada a la circunstancia histórica: poesía situada". "Enrique Lihn o la desdicha sin respuesta", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 35, Año XVIII, primer semestre de 1992, p. 51.

y autorreflexiva.

1. Arqueología de una poética: poesía situada, móvil y agenérica

En una compleja trabazón de propuestas la escritura de Enrique Lihn constituye uno de los ejes de la poesía hispanoamericana de la segunda mitad de este siglo, y visiblemente es el poeta más influyente en las promociones de escritores que irrumpen en las últimas décadas en Chile. Su poesía, novelas, cuentos, ensayos y entrevistas, así como sus “performances” teatrales, y, en menor medida, sus videos y comics, dan cuenta de un trabajo que se sitúa en los límites que establecen las relaciones *literatura - realidad* y *literatura - vida* como signos epocales. El concepto de antilenguaje sirve para constatar en Lihn una posición que se funda en la marginalidad de la institución literaria, pero que reconoce su inscripción, si bien ruptural, dentro de esta formación. Lo cierto es que la poesía de Enrique Lihn surge de la impugnación de ciertas claves de la poesía anterior, que recogiendo algunos postulados de la lírica de vanguardia, hacían gala de la sobredimensión del hablante, del sentido trascendente del arte (ideológico, político, religioso) o de una retórica grandilocuente. Como todo proceso crítico y de renovación se trata de una lectura parcial de la complejidad poética precedente. En momentos en que se ponía en cuestión no sólo la literatura sino los paradigmas culturales occidentales, la atención a lenguajes alternativos y marginales o al menos descentrados de las lógicas culturales dominantes forman parte de la posibilidad de la transgresión de las estéticas de la representación y del saber. En el sentido que venimos desarrollando, la peculiaridad más definida del proyecto poético de Enrique

Lihn radica no tan sólo en la relación intertextual negativa con los procesos y poetas precedentes o contemporáneos, sino en un cuestionamiento de los límites y alcances del proyecto poético y vital propio; es lo que Pedro Lastra ha denominado *intertextualidad refleja*⁶. En las próximas páginas pondremos el acento en aquellos “momentos esenciales” de la evolución del pensamiento metapoético de Lihn.

Hacia la superación del subjetivismo abstracto. En “Definición de un poeta”⁷, primer ensayo sistemático sobre su poética, encontramos a un Lihn en conflicto: por una parte desconfía de los grandes sueños emancipadores de la literatura, por otra rescata todavía en ella cierta capacidad para entrever desde la mala conciencia, desde una conciencia negativa, la crisis de la sociedad contemporánea. En mi opinión Lihn trata de conciliar, con obvias dificultades, la libertad del escritor con la imposición de un programa estético de cuño marxista. Al recordar un encuentro con Eduardo Anguita, discute la idea del poeta creador cristiano-creacionista que pretendió ser el autor de *Venus en el pudridero*: “Si se admite la enormidad de que en el principio fue el verbo, el correctivo de la sensatez estará en la humildad instrumental: sentirse un vehículo de *la palabra* dejado de la mano de Dios en un lecho enfermo a la vez real e imaginario” (p. 334). Frente a este trascendentalismo,

⁶ En las *Conversaciones* sostenidas con Pedro Lastra, Lihn se refiere en los siguientes términos a esta problemática: “El fenómeno de la ‘intertextualidad refleja’ como tú lo has llamado (relación de escritos con escritos de un mismo autor) no es algo que me ocurra involuntariamente: se me antoja hasta cierto punto premeditado de mi parte. este concepto tuyo y tus descubrimientos en ese orden me hacen pensarlo así. El espacio literario propio no abunda en novedades; es rico en el retorno siempre distinto de lo mismo. El registro gráfico de la palabra es la materialización de un fantasma que tomó previamente la forma ya repetida de la escritura. Practico la intertextualidad refleja como género”. En: Pedro Lastra: *Conversaciones con Enrique Lihn*. Santiago de Chile, Atelier, 1990, p. 142.

⁷ *Anales de la Universidad de Chile* 137, año CXXIV, 1966. En: *El circo en llamas*,

se niega aceptar la idea de que la alternativa sea una poética de la falsa simplicidad en la que todo fuera "tan claro como para cantarlo con acompañamiento de guitarra" (p. 335). Por contrapartida su interés en el "artista negativo", cuyo mejor modelo sería Kafka, permitiría enfrentarse a esas "iluminaciones" subjetivas, empresa individual de dudosa efectividad social: "Quien sufre de un insomnio demasiado profundo que le impide compartir el sueño de la razón, estará en situación de *imaginar* los monstruos que engendrará ese sueño, padeciéndolos por adelantado, pero no de prevenir a los demás de un mal que sólo él parece afectado..." (p. 344). Esas "iluminaciones" muestran al "creador genuino, el poeta que se mantiene fiel a un modelo muy antiguo del hombre, como en una infancia milenariamente prolongada, pariente cercano del primer lingüista, del mago remoto, del creador de mitos y religiones, del filósofo precientífico; sí, este individuo que no ha dejado de abordar la realidad desde los ángulos inesperados, dejándose sorprender indefinida, ilimitadamente por ella..." (p. 343). Este alegato que en apariencia puede ser leído como una simple proyección del poeta romántico-vanguardista, es fundamentalmente una defensa del valor de la subjetividad, un mentís al sociologismo ramplón, una lucha por "la obvia necesidad de abandonar el realismo social" (p. 352), una defensa encendida en contra de la censura estética y de las imposiciones de políticas culturales, visto desde la perspectiva de un intelectual inserto en ese debate.

Creo para situar adecuadamente la posición de Lihn es necesario relacionar sus propuestas con las estéticas del realismo social, de fuerte impacto entre los artistas del momento y en sus propias opciones políticas, sobre todo en el contexto que sigue a la revolución cubana y que él mismo reconoce haber intentado seguir en algún momento. Lihn

incapaz, en realidad de creer en empresas totalizadoras o reivindicadoras del desorden del mundo como nuevo saber, hace propia la expresión de Rimbaud: "La literatura es una idiotez", que sirve de epígrafe de otro de sus ensayos estéticos: "Autobiografía de una escritura"⁸. Esta contradicción entre discurso político y discurso literario dará lugar a una marginación ética. De esta manera, la literatura lejos de convertirse en la posibilidad de transformación de un contexto social cuestionado, criticado, se convierte en una forma de asumir la propia marginalidad del escritor y de su oficio:

Escribir y excluirse, en última instancia, de la historia, fueron para mí una y la misma cosa al tiempo de los primeros balbuceos literarios y no puedo asegurar que haya superado emocionalmente esta especie de complejo de inutilidad de la poesía, aunque quise creer, desde el primer momento que era necesaria, en lo individual y todo mi trabajo se orientará, a poco de comenzado, en el sentido de superar el subjetivismo abstracto o, mejor dicho, la simple vaguedad e inexperiencia de una escritura impropia, pero también, esencialmente, las implicaciones semirreligiosas o seudoidealistas que esta escritura tendía a presentar, a inhibir o a rechazar, en el seno de una indecisión de principio, de modo arbitrario, según el estado de ánimo dominante o el carácter de las lecturas del momento, de modo que esos escritos no resisten una lectura coherente de sus significados. (p. 335)

La era de la desconfianza en el lenguaje poético parece haberse impuesto y en este terreno se suma a la caída de los poetas del Olimpo: "Pasó la edad de los hallazgos / pasó la edad de los juegos de azar / y del amor a las palabras por las palabras mismas". Como en Parra entramos ahora al terreno de las ideas, a la poesía como un debate en el territorio de la cultura en la conciencia de que los artificios retóricos no son la respuesta a nada: "Se teme ahora a la repetición, / a los encuentros casuales, / a la imposibilidad de precisar una cita" (*Poesía de paso*, p. 23). La desconfianza en las posibilidades transformadoras de la

⁸ *Casa de las Américas* 45, año VIII, La Habana, noviembre-diciembre de 1967. En: *El circo en llamas*, pp. 355- 373.

literatura, en alguna supuesta misión de la poesía, no es más que una desconfianza en el mito del progreso del que la literatura de acuerdo con el pensamiento ilustrado, debería formar parte; por el contrario si algo debe reflejar la escritura son los “monstruos que engendra el sueño de la razón”⁹, las complejidades de una cultura en crisis. La escritura consciente de sí misma, escéptica de sí misma, no puede en consecuencia optar por la negación de la realidad social, pero no puede sumarse a ser sólo una aliada de la sociología:

La literatura es el reflejo artístico de la realidad objetiva, afirma Lukács. Demasiado drástico para la poesía, que tiende naturalmente a desrealizar lo objetivo y objetivar lo subjetivo, centrándose en un tercer campo, de transición entre lo real y lo fantástico. Aspiración a una síntesis entre ambos términos. (pp. 374-375)

Hacia una poesía escéptica de sí misma. Desde *La pieza oscura* (1963) y, sobre todo, en el recorrido poético que abarca desde *Poesía de paso* (1966) hasta *La musiquilla de las pobres esferas* (1969), va articulando un peculiar modo de asumir la posición del poeta ante la escritura y sus relaciones con la vida y la realidad. De hecho sus textos posteriores no abandonarán jamás esta opción crítica del lenguaje poético, pero sus preocupaciones se irán desplazando en otras direcciones. Un vitalismo intelectual recorre cada una de sus reflexiones y sus mismos textos poéticos. En esta continuidad específica desarrolla una escritura del desencanto, una poesía “escéptica de sí misma”, al decir de Huidobro, planteamiento que sintetiza en la breve nota de la contraportada de *La musiquilla...* y que explica bien su sensibilidad estética en este período:

Sin proponérmelo, pero concientemente, he terminado por hacer una poesía contra

⁹ “Opiniones sobre poesía”, *Orfeo* 33-38, 1968. Reproducido en: *El circo en llamas*, p. 374.

la poesía, como dijera Huidobro, "escéptica de sí misma". El valor de las palabras y el cuidado por integrarlas en un conjunto significativo han sido lo suficientemente abandonados aquí como para constituirse -aquella devaluación y esta negligencia- en los signos de un desaliento más profundo(...) En varios de estos poemas la poesía está al centro de ellos como una empresa obligada a reconocer, constantemente su limitación y su vanidad.

El desarrollo de una poesía "escéptica de sí misma" fue un proyecto no suficientemente desarrollado en la poesía de Huidobro, pero que sí participa de ciertos momentos de su escritura, como ocurre en *Tres inmensas novelas* escritas en colaboración con Hans Arp, donde acentúa las posibilidades corrosivas y críticas de la literatura al insertarse en una tradición antimoderna de cuño dadaísta o en la línea más radical y negativa del surrealismo. El título mismo de *La musiquilla de las pobres esferas* implica una tensión evidente tal vez de la noción de poesía más arraigada en la tradición occidental: la del lenguaje como intuición de una armonía universal. La mención degradada de la idea pitagórica de la música de las esferas, de indiscutible impacto en el pensamiento platónico y, por esta vía, en la poesía moderna, supone el privilegio de una tradición antisistémica para la cual el arte es un producto parasitario de la cultura de elite. Por esta misma vía su postura ahonda la crítica parriana a los poetas de la generación surrealista. Sin embargo, el mismo libro es un testimonio de la tensión de la postura de Lihn entre este desencanto y la necesidad vital de su justificación y validación. En buena medida el conflicto surge porque aunque se comparte el proyecto crítico, polémico y desacralizador de la vanguardia, se rechaza sus tendencias mitificadoras respecto del rol de la poesía y los poetas, pero sin aceptar tampoco las poéticas del realismo socialista. Una lectura posible de este dilema lo encontramos en el poema "Porque escribí" que cierra el libro. El conflicto entre inutilidad social versus utilidad personal de la poesía, se expresa en su propio desarrollo como

escritor, autor de una estética del desencanto pero que inevitablemente se manifiesta por la vía de la literatura, y que en sus *Conversaciones* con Pedro Lastra explica en esta dimensión:

El poema titulado "Escrito en Cuba" es una novela en verso, cuyo personaje narrador se autodenomina "extranjero de profesión". Nunca después he publicado un poema tan extenso, cuyas estrofas son especies de capítulos de una historia que ya no me interesa, abrumada por la duda acerca del sentido del acto poético: se lo juzga comparándolo erróneamente con un cierto tipo de acción poética. Es un poema autoescéptico, derrotista o latamente depresivo, pero que tiene buenos momentos "documentales" e inventivos. También se usa y abusa allí de los signos que emplazan el texto en una situación, ante todo individual pero referida a una cierta manera de visualizar el discurso histórico. (p. 64)

Hacia una escritura móvil y situacional. Los textos posteriores de Lihn enfatizan uno de los aspectos asumidos ya en *Escrito en Cuba*: la necesidad de recoger en la escritura una realidad compleja y multiforme, ante la cual la poesía resulta ser limitada e insuficiente, perspectiva desde la que podemos leer entre otros *París, situación irregular* (1977), *A partir de Manhattan* (1979) y *Pena de extrañamiento* (1986), en los cuales el mundo representado se caracteriza por su fragmentariedad y negatividad¹⁰, pero que introducen de modo definitivo las relaciones entre centro y periferia; lo propio ocurre con *El paseo Ahumada* (1983) y *La aparición de la virgen* (1987) como respuesta a los procesos de modernización forzada impuesta por la dictadura durante la década de los 80. Se trata de una escritura que testimonia los efectos de una política económica y de una lógica represiva y falsificadora en el cuerpo social, por lo que la relación entre el centro-poder y el margen

¹⁰ Al respecto observa Lihn: "el fracaso, ves tú, de la palabra poética no es menor que el fracaso del discurso histórico (...) Y quizás el discurso intransitivo de la poesía y el trabajo a largo plazo con la sensibilidad, con la sensorialidad, que es la poesía, es a lo mejor menos culpable que otras formas de expresión." L. A. Diez: "Enrique Lihn. Poeta esclarecedoramente autocrítico" (Primera parte), *Hispanic Journal* Vol. 1, N° 2, Indiana University of Pennsylvania, 1980, pp. 105-115.

es algo más que una metáfora de las relaciones culturales.

Desde otro punto de vista, la tesis de la marginalidad individual y social del escritor, que hace uso de un lenguaje que "a nadie le importa" y que "para nada sirve", no puede sino llevar al planteamiento de la marginalidad de la escritura misma y la plasmación de un producto literario concebido como un complejo discursivo resultante de un proceso de acumulación de diversos registros y residuos lingüísticos y textuales. De ahí que uno de los aspectos centrales de su reflexión, encuentre su asidero en la construcción de un texto múltiple y heteróclito, en el cual coexistirán fragmentos del lenguaje tanto oral como escrito. El mismo Lihn observaba el carácter marginal, agenérico y antisistémico en consecuencia de su poesía:

Los géneros canónicos, e incluso los que surgen de la impugnación de aquéllos, hacen que sus practicantes desestimen las marginalidades de su literatura. Poe usó la palabra *Marginalia* para reunir sus notas al margen de otros autores, reveladoras de su propia teoría poética. Pero no hablamos del género fragmento sino del intertexto que puede inscribirse en distintos géneros, o constituir quizás un género en sí mismo.¹¹

La escritura resulta ser la puesta en práctica de una determinada "Alquimia del verbo", de una determinada retórica, aun cuando se sitúe en sus bordes o límites, que como tal asumen también una matriz conceptual determinada que posibilita tanto su construcción como su recepción en el marco de una obra abierta y plural, en la que el lector interviene relacionando y organizando los sentidos. Este lenguaje ha sido ensayado por Enrique Lihn a partir de un libro paradigmático en su poesía, *Escrito en Cuba*, donde la inclusión de diversos registros de habla y de escritura, donde la noción de la fragmentación es elevada

¹¹ Pedro Lastra: *Conversaciones...*, p. 142.

a la categoría de sistema, el fragmento como género en sí mismo:

Escrito en Cuba es como un poema-novela hecho de fragmentos, al igual que en otros libros. Por ejemplo, *París, situación irregular* también es concebido en fragmentos mayormente fragmentables porque cada una representa una pequeña operación, mientras que en el caso de *Cuba...* había una secuencia y una continuidad novelesca, por así decirlo, ¿verdad? Era como una novela en verso y resulta un poema muy largo.¹²

Los mecanismos de representación de la realidad ofrecen una visión desmesurada y fragmentaria y constituyen una indagación justamente en el marco en el cual se produce esta relación entre poesía y realidad. Descubierta la impropiedad del lenguaje, el mundo representado se define con su carácter fragmentario y, a la vez, difuso, por lo que la escritura adopta los rasgos de esa realidad fragmentaria. De esta manera, habitualmente su escritura adopta la forma de un diario de viaje, anotaciones en un cuaderno, o una poesía "in situ" como gustaba definir él mismo a este tipo de escritura:

Una especie de diario
Anotaciones Fragmentos de lo que fue, impresiones digitales
Restos de lo que alguna vez será.
(*Escrito en Cuba*, p. 37)

Otros ejemplos de fragmentación de la escritura lo encontramos en sus novelas y en *Lihn & Pompier* (1978), texto literario y gráfico preparado en colaboración con Eugenio Dittborn, pero sobre todo en el trabajo experimental conocido como *Quebrantahuesos* realizado en conjunto con Nicanor Parra y Alejandro Jodorowky, consistente en un conjunto de diarios murales colocados en la vitrina de un restaurante naturista de Santiago. Construidos mediante una serie de recortes de titulares de periódicos montados y pegados

¹² L. A. Diez: "Enrique Lihn: la poética de la reconciliación (Tercera parte)", *Hispanic Journal* Vol. 2, Nº 2, Indiana University of Pennsylvania, 1981, pp. 119-131.

en forma dirigida, a la manera de un "collage" de palabras, producían un resultado irrisorio, grotesco e irónico en el contexto de la realidad chilena del momento. La orientación era eminentemente crítica y sorprendente para el lector ocasional de los mismos. Si bien este trabajo pretendía exceder el marco de lo literario, lo cierto es que la técnica fragmentaria y marginal encuentra puntos de contacto con parte importante de su trabajo literario. Una parte relevante de estos textos se encuentran fotorreproducidos en la revista *Manuscritos* 1 (1975) de la Universidad de Chile.

Al establecer una relación entre este conjunto de reflexiones y la poesía de Enrique Lihn podemos advertir la complementariedad que poseen. El género-fragmento, "la marginalia", irá poco a poco ocupando un espacio privilegiado en su escritura, a la par que se acentúan los debates culturales sobre una modernidad desigual, contradictoria y falsificadora de las reales relaciones entre los pueblos. Los poemas que abren con claridad este debate corresponden a "Álbum de toda especie de poemas (1968-1971)", incluidos en la antología *Algunos poemas* (1972), registros de un viaje por Europa, a la manera de *Poesía de paso*.

En el año 1982, Lihn publica un libro escrito una década antes, *Estación de los desamparados*, que introduce una variante a las modalidades cronísticas de sus diarios de viaje. Se trata de una "crónica o entrevista privada a la ciudad de Lima", construida a partir de los fragmentos de conversaciones reales ("los pueblos subdesarrollados somos orales", dice en *París, situación irregular*) sostenidos con amigos peruanos sobre problemas de política contingente; poesía política y política en la poesía que él mismo define como una "intromisión valorativa, gratuita y poco diplomática en los problemas de un 'país

hermano”¹³, en su primera parte, y un “cancionero amoroso” en la segunda. El título, como el mismo Lihn explicita en la breve “presentación” del texto, alude a la real Estación Desamparados de ferrocarriles. Los textos se construyen por medio del recurso de una “repetición, más o menos literal, de textos orales hartos inocentes por lo demás, como se verá; obra de montaje con materiales del natural”. El efecto es simplemente esperpéntico, los materiales del natural, nos ponen ante un collage de voces sinceras:

Yo viendo las cosas en criollo
voy a decir que la ultradivisión de la izquierda
es sólo una pelea entre perros y gatos
por cosas nimias y cuestiones personales.
No falta nunca un tipo
que convierta su envidia en acción política
(p. 19)

El desamparo, la desesperanza permean el relato sobre una historia en la que “no hay nada que se parezca a la historia. / Digo, a la historia de la lucha de clases” (p. 25). Esperpéntico resulta el texto que alude al “problema del indio”, el hablante afirma “Yo no tengo ninguna solución para el problema del indio” (p. 29), a lo más explica su situación por la falta de oxígeno en las alturas que “podría ser la causa de una disminución del cerebro” (p. 29), porque “Por esa falta de oxígeno, no creas, uno mismo en la altura ya ni piensa lo que piensa”. No es extraño, pues, que el hablante básico, en una primera negación de la aventura nerudiana, escriba:

No me provoca ir a Macchu Picchu.
Apuraré mi regreso
pero igual estarás a mil años de distancia
y tú serás mi ruina.

¹³ “Comentario a *Estación de los desamparados*”, artículo inédito, publicado por vez primera en *El circo en llamas*, pp. 379-380.

Fue así como llegué
a envidiar
a los muertos.
(p. 35)

Esta percepción presente ya en de la década de los sesenta se agudiza en los libros que nos interesa destacar, particularmente en *Paris, situación irregular*. Curiosamente la reflexión lihniiana parte del reconocimiento de la especificidad del discurso literario como construcción o entramado textual, situado en relación intertextual con otros discursos poéticos y teóricos, pero lo que le preocupa es precisamente la relación que se establece entre estos dos espacios, es decir la relación entre el discurso literario y aquel discurso que latamente definimos como realidad. Al entrar en contacto inevitable la literatura con la realidad, se establece un proceso donde el primer factor al tratar de captar la diversidad se diversifica, entregando un resultado heterogéneo, agenérico que constituirá la forma del enunciado. De ahí que en su propuesta se articulen dos conceptos en apariencia contradictorios: poesía situada y poesía móvil. La poesía situada surge de los desplazamientos del sujeto hablante, la escritura móvil obedece a la condición momentáneamente situacional del sujeto:

La escritura continua que brota de sus propios desplazamientos sin reconocer en un espacio lugares de preferencia, sitios privilegiados.

La escritura doblemente móvil cuyos desplazamientos coinciden con los del sujeto de la misma, doblemente móvil. Escritura democrática que iguala todos los momentos en cualquiera de los cuales puede originarse o no, si se da el caso o no. Su discontinuidad temporal versus la continuidad cronológica y su vulgar representación del tiempo como en un diario de vida.

(*Paris, situación irregular*, p. 75)

La reflexión y el permanente cuestionamiento de la literatura hacen de su trabajo un esfuerzo por develar el sentido que dentro de un espacio sociocultural específico (el de Latinoamérica) posee la escritura. El desengaño, el escepticismo, es ante todo un sentido de alerta, una mirada crítica que cuestiona las relaciones de la literatura con el poder y sus discursos.

El motivo del viaje y la escritura de viajeros constituye otra de las claves poéticas de estos textos¹⁴. Se trata, en todo caso, de una escritura que subvierte las posibilidades cognoscitivas y representativas del libro de viajes tradicional. Al introducir esta noción de sujeto en desplazamiento se subvierte la posibilidad de unidad del saber expresado por el poeta. Quien escribe está de paso por un territorio extraño. El viaje al extranjero a culturas y países ajenos como ocurre en *París, situación irregular* o *A partir de Manhattan* o bien el desplazamiento del sujeto por su propia ciudad como sucede en *El Paseo Ahumada* (1983) donde la cultura del consumo y el rigor autoritario han modificado un paisaje en algún momento propio. La articulación del viaje como motivo de estos textos provoca que la escritura reproduzca de modo azaroso precisamente los enclaves de un lenguaje que no alcanza la mediación de la reflexión sistemática. De ahí el persistente carácter de escritura discontinua y citacional, notas de viajes, borradores de un manuscrito:

Por ejemplo, *París, situación irregular* es una obra también de tipo agénérico, formada por distintos tipos de textos, que provienen de notas tomadas en cuadernos como los que tú ves sobre la mesa ahora. Las notas de los cuadernos son como respuestas a determinados estímulos, como un diario de viaje ¿no? En este sentido

¹⁴ El asunto que ocupa parte de las *Conversaciones...* con Pedro Lastra (pp. 53-69) ha sido comentado por Carmen Foxley: "Las notas de viaje", en: *Enrique Lihn: Escritura excéntrica y modernidad*. Op. cit., pp. 113-241; y, para el caso específico de *A partir de Manhattan*, en mi trabajo: "Escritura y viaje en la poesía de Enrique Lihn", *Revista Chilena de Literatura* 46, 1995, pp. 101-109.

son textos inmediatos, escritos *in situ*, por ejemplo a esa muralla, o algo que tiene que ver con esa muralla. Y de ese montón de notas que, como te digo, son *textos instantáneos* y tomados del natural, yo entonces selecciono las ideas y los sentimientos que van a entrar en el poema. Luego hay una labor de montaje con todo ese material. Lo que entonces interesa es no sólo los textos en sí mismos, sino también su relación mutua. O sea, es como un cuaderno de impresiones de viaje, en el que el espacio, en este caso París, es lo que da unidad a un cúmulo de impresiones, recuerdos, y emociones que van pasando por la mente de un tipo que mientras se pasea, con las manos en los bolsillos, por esa capital y como escribiendo sobre la marcha.¹⁵

De esta manera rompe abiertamente con la noción de poema como unidad y del sujeto como portador de alguna verdad posible, el que escribe en movimiento acerca su escritura a un registro fotográfico. Los mecanismos de representación que venimos apuntando dan cuenta precisamente de la contradicción que articulan estos textos. Por una parte, el poeta trata de captar la realidad en términos directos como pocas veces se ha ensayado en la poesía chilena; por otra, dicha dispersión, al carecer de un claro sistema organizativo y referencial ofrece la imposibilidad de recoger dicha realidad de modo alguno. El lenguaje así visto, lejos de ofrecer una visión representativa y testimonial de la realidad por la que se atraviesa se fija en sí mismo, apunta a la atención del lector a su textualidad, a las claves del discurso más que a las referencias que en ella se mencionan.

Por otra parte, qué significa desde el punto de vista comunicativo y representativo una frase como la siguiente, que prácticamente abre *París, situación irregular*: "Los africanos lívidos de color negro-ceniza vendiendo sus huarifaifas junto al Louvre"(p. 35). Semánticamente, para quien sabe lo que significa "huarifaifas"(objetos sin importancia), la proposición es coherente, sin embargo el absurdo comunicativo que provoca es evidente. Más aún cuando esta mezcla entre cultura tradicional (Louvre) y modernidad degradada

¹⁵ L. A. Díez: "Enrique Lihn: la poética de la reconciliación", op. cit., p. 121.

(huarifaifas), continúa con una reflexión que inevitablemente hay que leer de modo irónico: "La dialéctica de lo nuevo y lo viejo es la modernidad que dijo Baudelaire"(p. 36). Ahora sabemos dos cosas: los negros venden huarifaifas junto al Louvre y esa actividad es constatación de que la modernidad es la dialéctica de lo nuevo y lo viejo que dijo Baudelaire. Es precisamente en este absurdo cultural y lingüístico que el sujeto de la poesía de Enrique Lihn se sitúa y se escribe: "Deténgase el mundo entero quiero verificar mi dirección" (p. 40). En este espacio la ciudad lihniana adquiere un carácter abismal. El viajero-poeta se desplaza por su espacio sin mapas, sin rutas de viaje e imposibilitado para ensayar una interpretación coherente, va dejando un registro fragmentario de su paso por la urbe. El viaje es constatación de la imposibilidad de conocimiento nuevo y, sobre todo, de la imposibilidad de su transmisión a los lectores, hipotéticos destinatarios de una aventura inconclusa. La retórica del exceso y la desmesura que supone la fragmentación informativa atraviesa todos los niveles del texto: palabras cortadas, anotaciones en prosa, caóticos registros de habla y de escritura (literaria, sociológica, periodística) construyen un tipo de texto en el que se acentúan las ambigüedades y las múltiples lecturas del poema.

La estructura del diario de viajes, la poesía de una escritura situada persiste aún en varios libros de Lihn, en particular, en *A partir de Manhattan* (1979) y *Pena de extrañamiento* (1986), que pese a su publicación siete años después, puede ser considerado como una proyección del primero, con excepción de los poemas finales más cercanos a la atmósfera de *El Paseo Ahumada*. Se acentúa aquí una estética de lo feo y lo marginal, la descripción del "locus horridus" es la base del proyecto y el "estilo es el vómito" (*A partir de Manhattan*, p. 60). Los referentes aludidos son principalmente espacios urbanos, pero también lugares culturales (las pinturas de Monet, Bacon, Turner, por ejemplo) y, en menor

medida afectivos ("Para Andrea", "Nieves"). Como sea se trata de la escritura de un viaje donde la modernidad aparece como lugar vacuo, antiutópico, visto a partir del "éxtasis de lo que por fin se pudre para siempre" ("El vaciadero", p. 12); el viaje como empresa de conocimiento imposible, introduce la idea del centro como espacio degradado: "Si el paraíso terrenal fuera así / igualmente ilegible / el infierno sería preferible / al ruidoso país que nunca rompe / su silencio, en Babel" ("Hipermanhattan", p. 20). Por lo mismo el único lugar es el anclaje a la periferia, aquel otro "locus horridus" del que no se termina de salir: "Nunca salí del horroroso Chile" (p. 53). El viajero citadino asiste a la agonía de la modernidad en un viaje literario que se proyecta a *Pena de extrañamiento*, en cuyos poemas finales, como hemos dicho, asistimos de modo explícito a la atmósfera violenta de la dictadura, cuyo desarrollo ya se había materializado en *El Paseo Ahumada*.

La publicación de *El Paseo Ahumada* y *La aparición de la virgen* (1987), completan el proyecto de una poesía urbana, sólo que ahora en el espacio del exilio interior de Chile. Se trata de textos que alegorizan la realidad sociopolítica del país a partir de situaciones muy específicas. Ambos son "crónicas de la ciudad", pero mientras el primer libro alegoriza los efectos de la modernización económica impuesta a golpe de autoridad por la dictadura, dejando sus víctimas sociales a la exposición de la vía pública, el segundo aborda la manipulación propagandística de la dictadura a partir de una supuesta "aparición" de la virgen recogida con abundancia por la prensa y la televisión de la época. *El Paseo Ahumada* pretende ser un diario en el sentido literal del término, un libro con formato tabloide que imita en sus titulares las noticias de un mundo marginal: "Sacerdote satánico no absuelve a cualquiera", o "Abdica / reina de los mendigos/ -no sabía que eran tantos- declara". El epílogo en prosa de la contraportada recoge el proyecto del libro:

El Paseo Ahumada iba a ser la fiesta para el despegue económico, un espacio para la descongestión urbana. Se trataba de cultivar un oasis peatonal en medio de una ciudad tan próspera como vigilada. La vigilancia es lo único que recuerda el proyecto, se la mantiene con armas y perros policiales. En todo lo demás ocurrió lo que tenía que ocurrir. El paseo es el pabellón en que se escribe el quiebre del modelo económico. Las vitrinas elevan los precios al infinito y los importadores de baratijas a precios botados inundan el suelo del paseo, haciendo su negocio por medio de los héroes del trabajo.

Lo que tenía que ocurrir, ocurrió, el paseo Ahumada se convirtió en una vitrina de la mendicidad más evidente, en “el Gran Teatro de la Crueldad”, a la que el poeta asiste para escribir con “las manos amarradas”, hazaña no distinta de la que realizan los mendigos y vendedores de baratijas del paseo “sus semejantes, sus hermanos”. La paráfrasis del conocido verso de Baudelaire (“Al lector”, *Las flores del mal*), nos remite a la imagen del sujeto como transeúnte, el que se fusiona con El Pingüino, el mendigo real, del que se acompañan fotografías, con el que el poeta comparte la condición de la marginalidad. Poéticas de la marginalidad, ahora ya no sólo de la marginalia del texto, sino de la vida. El territorio del Paseo Ahumada se comparte con otro espacio más virtual: el de la “aparición de la virgen”, por obra y gracia de “los agentes de la realidad”. Tan cercanos están ambos textos que *La Aparición de la virgen* incluye algunos “Saldos del Paseo Ahumada”. La violencia desatada, por una política económica política, por una política represiva se hacen evidentes en estos textos donde “La realidad es el único libro que nos hace sufrir” (p. 2). Resulta interesante constatar como estos libros finales de Lihn son la concreción de ese poder que ya no es solo lenguaje, aunque no lo fuera totalmente, sino que es violencia efectiva escrita sobre un cuerpo social.

El último “diario” de Lihn es su *Diario de muerte* (1989), libro póstumo preparado por Pedro Lastra y Adriana Valdés, que recoge las notas en su lecho de muerte. Se trata de

un diario que testimonia un viaje hacia la muerte, y la última estación de una poesía situada y donde los rastros del autobiografismo se vuelven en su inmediatez en huellas de vida¹⁶. Si el libro se vuelve sobrecogedor no es sólo porque asistamos a la exposición de una muerte, desde el sitio mismo en que se está produciendo: la escritura sobre un cuerpo, sino por la despiadada perspectiva de Lihn, ajeno a todo tipo de conmiseraciones, decidido a no aceptar el consuelo exige acabarse en su ley: "Hay sólo dos países: el de los sanos y el de los enfermos / por un tiempo se puede gozar de doble nacionalidad" (p. 27). Desconfiado siempre de todo tiempo futuro, Lihn optó por la inmediatez, por un presente cuya densidad sólo era posible en el filo de la escritura. La escritura es precisamente en este instante la constatación de la vida. Escribir es escribir sobre un cuerpo, la mano que escribe llena el papel de signos ("La mano artificial", p. 51), porque al fin y al cabo sólo se puede escribir sobre la muerte, jamás desde la muerte ("Qué otra cosa se puede decir", p. 65). Con *Diario de muerte* Lihn cierra una escritura de lo circunstancial. El acercamiento entre el momento de la escritura y el momento que hace inútil la memoria.

¹⁶ Mario Rodríguez ha explicado así el sentido de este libro: "El texto póstumo de Lihn, junto con ser el más 'situado' de todos los de producción, nos muestra retroactivamente que el reenvío irónico a la literatura, el descentramiento, el trabajo inútil de la memoria, el humor negro, son formas que utilizó el autor de *Pena de extrañamiento* para saturar ese vacío hominoso que lo persiguió siempre." En "*Diario de muerte* de Enrique Lihn: el deseo de la escritura", *Acta literaria* 18, 1989, p. 29.

2. La construcción de los personajes textuales

La poesía de Enrique Lihn ha sido leída principalmente como obra de lenguaje, en las distancias del discurso lírico tradicional, en sus condicionantes de subjetividad e intimismo. Ciertamente es que su poesía establece permanentemente un distanciamiento lúcido entre el momento de la experiencia referida y la escritura que no sólo habla de dicha experiencia, sino que también se refiere a la escritura que la posibilita. El problema que nos interesa ahora es otro y tiene que ver con la construcción del sujeto hablante en tanto personaje construido en el poema. Si partimos de la base obvia, y asumida tanto por la crítica como por la poesía moderna, de que el sujeto de la enunciación es una categoría más del discurso literario: quien habla en el texto es un sujeto ficticio y construido por el hablante, luego el sujeto no es el autor. La consecuencia de esta afirmación es nuevamente obvia: no es posible entonces que el autor hable de sí mismo. La lírica tradicional había resuelto el problema en los siguientes términos: quien habla en el texto es el autor y el poema es el acto íntimo de comunicación de ese sujeto llamado poeta. Se trata por cierto de una apariencia, pero por esta vía era posible establecer una relación entre ambos momentos. Todos sabemos que los múltiples hablantes de Garcilaso no son el poeta real, pero en el entramado textual era posible reconocer elementos biográficos, aunque el mismo poeta los disfrazaba bajo otras personalidades. Digamos para simplificar que a través de los personajes textuales era posible leer al personaje del escritor real, como hizo la estilística en su búsqueda del hombre que estaba tras el estilo. La lírica moderna construyó el dogma inverso: el sujeto que habla no es el que escribe. Esta perspectiva se hizo parte de la crítica del texto y de la producción poética. En términos simples la poesía moderna intenta

desplazar la figura humana del hablante por una "interioridad neutral", en la medida en que se presenta no como un hombre, sino como una inteligencia, como una figura abstracta que organiza las palabras en el texto, de modo tal que difícilmente pueda explicarse a partir de los datos biográficos empíricos del autor, pues se prescinde de "todo" sentimiento en aras de una fantasía clarividente¹⁷. La despersonalización trae como consecuencia una evidente sacralización de la figura del poeta en la medida en que su empresa es sobrehumana. Esta orientación es la impuesta, por ejemplo, por Baudelaire y antes por E. A. Poe que intentó separar de forma decidida la lírica del corazón, proponiendo que ésta sea una excitación entusiasta, que poco tenga que ver con los sentimientos personales, con "the intoxication of the heart". Se trata de privilegiar la capacidad de sentir de la fantasía, en el entendido de que la fantasía es una capacidad regulada por la inteligencia y no por el corazón. Años más tarde Huidobro escribirá "No escribas con sangre de tu corazón, qué nos importa tu corazón". Este distanciamiento del yo real, respecto del yo textual posibilita la expresión de todo tipo de sensaciones, incluso las de más anormal naturaleza evitando la familiaridad comunicativa¹⁸. El problema de este planteamiento nace de que se trata de una poética y no de una estética. Es evidente que quien habla no es quien existe. Es evidente también que cualquier discurso biográfico y testimonial es una ficcionalización que obedece a las reglas de la escritura más que a las reglas de la vida, pero al mismo tiempo es necesario considerar que si desde la lírica no se puede también hablar del sujeto biográfico, como una de sus posibilidades, significa simplemente que jamás se puede hablar de éste. Discursos que se

¹⁷ Cf. por ejemplo Hugo Friedrich. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona. Seix Barral. 1974, pp. 49-53.

¹⁸ Cf. Walter Mignolo: "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", *Revista Iberoamericana* 118-119, 1984.

proponen como autobiográficos- memorias, autobiografías- ofrecen los mismos problemas.

La teoría, por su parte, ha impuesto la distinción metodológica entre autor y sujeto de la enunciación. Ciertamente parece imposible no afirmar que, de una u otra manera, el que habla en el texto es una figura que muchas veces sustituye, reemplaza o metaforiza al autor. Ya se sabe que el lenguaje, al menos para las ciencias del lenguaje, no nombra las cosas. La lírica por diversas vías ha venido afirmando en su desarrollo que es posible que la palabra nombre a las cosas, que roce a las ideas, a los principios universales que le antecederían. En todo caso bajo diversas modalidades la poesía contemporánea ha hecho suya esta crisis producida entre autor y sujeto de la enunciación.

La figura del poeta en la poesía de Enrique Lihn se articula a partir de la crítica que la poesía contemporánea ha realizado a la figura del poeta romántico y vanguardista. La unicidad de la voz en el poeta tradicional dio lugar a su cuestionamiento, proceso que ha sido leído desde la perspectiva de la muerte del sujeto. Sabedor de esta dinámica el hablante de la poesía de Lihn articula su opción justamente en la contradicción de esta proposición. El poeta ha perdido toda posibilidad de unidad, pero se retuerce en el afán de situar su propio lugar en el paisaje cultural adverso en que se inserta, como una suerte de conciencia poética inseparable de su propio discurso. Sujeto de la enunciación, autor textual y autor real se hibridan en la escritura lihniana en una visión delirante que permite observar la condición de la escritura¹⁹. Lo interesante del estatuto de la figura del poeta lihniano, y es

¹⁹ Enrique Lihn a propósito de este problema ha planteado lo siguiente: "Yo también hablo de un sujeto, pero este sujeto está o pretende estar, *constituido textualmente*,; o sea, forma parte del acto de la creación. El sujeto que habla en el poema, el hablante también está constituido como parte del texto: hay una *conciencia hablante*". En L. A. Díez: "Enrique Lihn: la poética de la reconciliación", op. cit., p. 152. O luego en las *Conversaciones...* cuando Pedro Lastra le pregunta si es posible explicar sus textos en relación con sus propias experiencias, responde: "Tú te acuerdas de esta proposición de Roland Barthes, que resume muchas páginas

con frecuencia un poeta quien habla en sus textos, nace de la contradicción que se produce entre la conciencia ficcional y el método de la escritura situada. El mismo Lihn ha especificado en las *Conversaciones...* las contradicciones que se producen en las relaciones posibles entre sujeto hablante y autor real:

Yo me reconozco en el sujeto de poemas como "La pieza oscura": declaro esa referencialidad. Pero hay que atender a este dato: ese sujeto es quien escribe y no el sujeto referencial al cual se refiere el que escribe. Yo diría que se trata de dos momentos ontológicos diferentes. El sujeto que escribe debería tener siempre conciencia de que es *literatura*, puesto que se emplaza en el presente del texto: en el tiempo de la escritura, no en un tiempo existencial. Desde allí juega con todas las oportunidades que le ofrece el lenguaje para producir efectos análogos a los que la realidad ha producido en el autor real.

(p. 106)

El hecho de que el sujeto de la escritura no permita construir efectivamente un sujeto biográfico con toda su complejidad, y que éste sea siempre, una construcción y una parcialidad, es un problema no sólo de la poesía, sino de las limitaciones del lenguaje para referirse al sujeto y a los referentes de la vida. Desde esta desconfianza no existe en Lihn la articulación de una "historia de vida" a la manera de Neruda, en quien es posible reconocer, más allá de la arbitrariedad e inevitable construcción de la figura textual, los momentos fundamentales de su propia existencia (infancia-juventud-madurez, etc.), pero al mismo tiempo su poesía provoca una dimensión de autobiografismo inmediato, a la

del análisis estructural del relato: '*Quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida) y *quien escribe* no es *quien existe*'. Me acojo a esta proposición. Dejemos de lado al hablante, que suele no ser más que un personaje del texto: pensemos en el que escribe. Éste, como sujeto de la enunciación, es sólo una presencia indirecta respecto de la cual la escritura se comporta como un rastro. Tú puedes percibir esta ausencia integrando esas señales. Si el sujeto referencial por el que tú me preguntas fuera ése, estaríamos de acuerdo. Este sujeto, que no es el autor real (*el que existe*), es *textual*, aunque no se encuentre directamente presente en la escritura. Este sujeto textual es quien se encuentra más cercano del autor real y se nutre de él, pero no lo desdobra, no es un reflejo". Op. cit., p. 106.

manera un diario de vida. La historia de vida está construida no desde la memoria, como puede ocurrir por ejemplo en una poema como "La pieza oscura", sino desde la casi inmediatez de la experiencia que supone el proyecto de una poesía situada.

La autobiografía supone no sólo una historia de vida, la historia de una personalidad, sino también una perspectiva retrospectiva del narrador²⁰. El propósito de Lihn en este territorio es precisamente desestabilizar la posibilidad de identificación entre la historia de vida posible de los textos y la historia de vida real; los poemas excluyen momentos de esa historia de vida, por lo que su rastreo produce una figura parcial: "Me condené escribiendo a que todos dudaran / de mi existencia real", dice en "Porque escribi" (*La Musiquilla de las pobres esferas*, p. 82). Sin embargo, el yo que habla en los textos de Lihn produce un efecto de biografismo diferido, una identificación tensionada, pero posible.²¹ Así visto la figura del poeta de Lihn es uno de los estadios posibles del sujeto romántico. La modalidad textual preferente de este modo de escritura es el estatuto del

²⁰ Cf. Phillipe Lejeune: *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

²¹ Aunque la crítica en, en general, ha insistido en la construcción de la figura del poeta en Lihn a partir de las diversas máscaras que lo definen, es evidente que establecer relaciones con el sujeto biográfico no es una pura arbitrariedad; el caso extremo de una lectura autobiográfica es la que propone Gastón Soubllette, quien llega a afirmar lo siguiente: "Así como Rousseau escribió sus *Confesiones*, libro que pasa por ser su obra literaria más importante, Enrique Lihn escribió las suyas, sólo que las 'confesiones' de Lihn fueron hechas a través de su obra poética y especialmente de sus libros *La pieza oscura* (sic), *La musiquilla de las pobres esferas* y *Diario de Muerte*. Digo esto para justificar aquí la identificación que haré del autor y el hablante en lo que se refiere a los textos poéticos de este escritor analizados en este ensayo. Porque si esta distinción es necesario hacerla en la obra de la mayoría de los poetas, en el caso de Enrique Lihn no es necesario. La peculiar estética de su arte y la función misma que él quiso dar a su quehacer poético, como una fiel proyección de su problemática estrictamente personal, permiten afirmar que el autor de esos textos es tal como el hablante se presenta en ellos a los ojos del lector." "Las confesiones de Enrique Lihn", en: Jaime Blume y otros: *Poetas del '60*. Santiago de Chile, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile-Ediciones Mar del Plata, 1992, p.41.

diario de viaje, del registro testimonial y circunstancial. La bitácora le permite a Lihn establecer un discurso en el que la poesía resguarda aún las posibilidades de referirse obliteradamente al sujeto de la escritura, desde el espacio de una escritura inmediata y situacional. La forma gramatical preferida en estos desdoblamientos y desplazamientos urbanos es el yo personal. Ahora bien, Lihn elige como sujeto de sus diarios a una serie de desdoblamientos de la figura del poeta, bajo la forma del adolescente angustiado, del extranjero de profesión (meteco), el energúmeno, el exiliado interno, etc. No consideramos aquí la figura de Gerardo de Pompier, otra máscara lihniiana, por la escasa relevancia que presenta en su poesía, figura clave, sin embargo, para comprender sus novelas.

La figura de un hablante vuelto sobre sí mismo, resulta sobresaliente de los primeros libros de Lihn. *Nada se escurre* y *Poemas de este tiempo y de otro*, nos muestran a un yo angustiado por la pregunta adolescente acerca del sentido de la vida, del yo desterrado en el mundo. Lo interesante de estos libros está dado por la prematura figura de un yo que asume su propia precariedad, su subjetividad, ante una realidad multiforme y heteróclita, signada por la negatividad y la ausencia. La recurrencia a diversas modalidades de interrogación retórica muestra esta ausencia de respuestas: "El hombre, ¿qué es el hombre? Nada vale / su dios triston y sucio vuelto al lodo / que enamoran sus lágrimas; / nada vale su risa, ventana del engaño, /sepulcro de la clara rosa viva..." ("Desde la antigua voz", *Nada se escurre*, p. 21). El sujeto intenta pues definir su situación en el espacio, en este residir en la tierra, y su única certeza parece ser que sabe que no sabe. Sujeto solitario, desterrado, desplazado de las claves de la felicidad:

NO es lo mismo estar solo que estar solo

en una habitación de la que acabas de salir
como el tiempo: pausada, fugaz, continuamente
en busca de mi ausencia, porque entonces
empiezo a comprender que soy un muerto
y es la palabra, espejo del silencio
y la noche, el fruto del día, su adorable secreto revelado por fin.
(“Celeste hija de la tierra”, *Poemas de este tiempo y de otro*, p. 5)

La palabra, “espejo del silencio”, es el intento permanente del hablante lihiano para luchar, desde la conciencia de esta verdad, contra el silencio, intenta llenar con palabras un mundo cuyo sentido se le esfuma. Así el hablante se moverá entre realidades difusas, confusas y espejeantes detrás de las cuales la nada acecha, y donde la figura de Narciso se estructura desde la negación del mito, desde el desamor de sí mismo:

Me miro en el espejo y no veo mi rostro.
He desaparecido: el espejo es mi rostro.
Me he desaparecido;
porque de tanto verme en este espejo roto
he perdido el sentido de mi rostro
o, de tanto contarlo, se me ha vuelto infinito
o la nada que en él, como en todas las cosas,
se ocultaba, lo oculta,
la nada que está en todo como el sol en la noche
y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto.
(“La vejez de Narciso”, *Poemas de este tiempo y de otro*, p. 47)

En *La pieza oscura* las referencias al sujeto de la escritura insisten en la fragmentariedad provocada por la irrupción del tiempo. Carmen Foxley ha destacado que el “escenario básico de este libro es el de la memoria del hablante”²². A esta hipótesis nos sumamos. Ese escenario está marcado por las mismas preguntas que caracterizaron sus libros anteriores, lo que parece desmentir la insistencia crítica en una ruptura definitiva de

²² Enrique Lihn: *escritura excéntrica y modernidad*, p. 50.

este libro en relación con los dos anteriores; "¿Qué será de los niños que fuimos?", se pregunta en "La pieza oscura" (p. 17); "Este es Ud. de niño, entre otros niños de su edad, / ¿se reconocería a simple vista?" ("Monólogo del viejo con la muerte", p. 23); "¿Qué será de nosotros ahora?" ("Invernadero", p. 29), preguntas básicas sobre la temporalidad que sintetizan una pregunta sobre las capacidades cognoscitivas del sujeto: "Nada es bastante real para un fantasma" ("La pieza oscura", p. 17). La aparente asertividad de este enunciado nos desplaza permanente hacia el espacio de la duda y de la ambigüedad. En el espacio que media entre la memoria que actualiza el pasado y el pasado mismo surgen los vacíos de una experiencia de conocimiento incompleta y parcial. En el mismo poema Lihn escribe: "una parte de mí no ha girado al compás de la rueda", y luego: "soy en parte ese niño que cae de rodillas / dulcemente abrumado...". El poema puede ser leído como una contrastación del mundo de la infancia ("la edad anterior al pecado") frente al autoritarismo de los adultos ("los sempiternos cazadores de niños"). El miedo, la culpabilidad religiosa, no se desprende del hablante en momento alguno²³. La primera experiencia sexual implica la entrada a la temporalidad simbolizada en la "rueda", aunque una parte "no ha girado al compás", sigue siendo "ese niño que cae de rodillas", ese adulto que no ha cumplido aún toda su edad. La poesía de Lihn arranca precisamente de este conflicto entre sujeto y poder, como un largo alegato contra toda forma de autoritarismo y de censura. La pérdida de la inocencia de "La pieza oscura" se proyecta en sus poemas posteriores como una exacerbada desconfianza en toda ilusión, en todo sueño, en todo mito.

Agreguemos todavía que la figura del Narciso enamorado es una de las variantes de

²³ Lihn ha dicho: "Yo viví la religión muy apasionadamente de niño, y como una cosa de culpabilidad: la vida eterna como algo aterrador." L. A. Diez: "Enrique Lihn: la poética de la reconciliación", *Hispanic Journal* II, N1 2, Spring 1981, p. 127.

este juego que aunque había aparecido en "Celeste hija de la tierra" (*Poemas de este tiempo y de otro*), en tanto idealización de la figura amada y del amor a sí mismo a través del otro, se hace evidente sobre todo en los poemas de *Poesía de paso* y *Al bello parecer de este lucero* donde el amor es recogido la más de las veces en un escenario de crisis desmitificadora, el amor aparece con frecuencia en los escenarios de la "Despedida" (*Poesía de paso*) y en momentos en que el hablante presencia un espectáculo del cual parece ya no formar parte. La forma clave de participar por exclusión es el distanciamiento crítico e irónico. El sujeto sabe que para hablar desde el amor debe recurrir a su retórica, por eso la ironiza sin contemplaciones: "Te quiero, qué comienzo, peor es tragar saliva / y peor aun este nudo en la garganta" o "Verónica, mi vida (es otro de tus nombres)..." ("A Franci", *La musiquilla de las pobres esferas*, p. 42). Sin embargo, el amante lihniiano escribe desde el escenario de la "poesía escéptica de sí misma", el necesario escepticismo contra la retórica del amor. No es lo mismo amar, que escribir sobre el amor parece ser el conflicto en el que se mueve el personaje.²⁴ Como Neruda ya lo había intuido ("Puedo escribir los versos más tristes esta noche...") el amante narcisistamente ama más que el amor, los poemas que el amor puede producir.

La experiencia amorosa está poblada de fantasmas, el principal la tensión que se produce entre el sujeto que ama y el sujeto que escribe: las dificultades de hacer metapoesía del amor. Pero el nosotros lihniiano, es decir, el tú y yo, es fundamentalmente una manera

²⁴ "Por encima de esta autorreflexividad del hablante, que busca conocer su yo más auténtico, empiezan a agregarse o infiltrarse en los poemas de (des)amor de Lihn los elementos de una autorreflexividad propiamente literaria, y el hablante adquiere la conciencia no simplemente de estar buscándose a sí mismo, sino de estar escribiendo sobre esa búsqueda." Niall Binns: "El narcisismo autorreflexivo de Lihn", *Un vals en un montón de escombros. Poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad* (Nicanor Parra, Enrique Lihn). Bern, Editorial Científica Europea, Perspectivas Hispánicas, 1999, p. 136.

de decir yo, sobre todo porque los poemas se enuncian desde el instante del abandono, del sujeto enfrentado al espejo (otra vez los espejos) de su propia soledad. En la serie de *Poesía de paso* sobre "Nathalie" asistimos a una rápida escenificación de una historia de amor. En un principio es el sexo el espacio de la plenitud "Viene del vientre la voz del paraíso" ("Nathalie a simple vista", p. 71), pero al mismo tiempo el sexo es espacio de inquietud e insatisfacción. El verso en cuestión tiene, por lo mismo, connotaciones ambiguas: ya sabemos que se acerca la expulsión de ese paraíso amatorio y sexual. La empresa amorosa descrita en "Nathalie" (pp. 75-76) como un trabajo, es decir con algo de castigo y tortura, supone el viejo intento de fusionarse el uno en el otro: "fundirnos en una sola pulpa" (p. 75). Frente a la posibilidad del amor al otro como amor al todo, a Dios, el sujeto dice: "Creer en Dios: sólo me falta eso", el trabajo es fundamentalmente ejercicio corporal y sexual, "ombligo contra ombligo" (p. 75), a punto "de sumergirnos en Rilke" (p. 75), porque Nathalie a veces adopta la forma de los ángeles, pero Narciso vuelve sobre su propio espejo, la escritura: "Este poema es todo lo que podría esperarse / después de semejante trabajo, Nathalie" (p. 76). El poema "Eres perfectamente monstruosa en tu silencio" (Cuánta distancia del "Me gustas cuando callas..." nerudiano) nos sitúa en el terreno de la incomunicación ante la que su única respuesta es disimular el dolor desde el espacio de la mascarada, hacer como que no sufre: "hago como que juego a desangrarme / cuando, entre broma y broma, me desangro" (p. 79). Cuánta distancia del "Me gustas cuando callas porque estás como ausente" nerudiano. "La despedida" es el más notable poema de la serie, se cierra con una implacable definición de la pareja involucrada en el trabajo de amor: "Tránsfugas de la tierra de nadie; / calculadores, jugadores y tristes por añadidura. Y confusos" (p. 86). El gesto hipócrita del hablante intenta disfrazar su dolor tras la escritura:

“Es por una deformación profesional que me permito, Nathalie, mojar estos originales / con lágrimas de cocodrilo frente al espejo, escribiéndote” (p. 86). El sujeto débil lihniano se pone en evidencia a cada paso. Los dos versos finales vuelven de una extraña forma a la imagen del espejo: “como si de pronto el espejo te devolviera mi imagen; / trataré de pensar que habrás envejecido”. Es frecuente en Lihn la idea de que el espejo devuelve la imagen envejecida del que se mira, sin embargo aquí se produce una alteración aún más compleja, en la que Nathalie recibe la imagen del sujeto suponemos envejecida, pero su castigo es que el sujeto pensará que también ella ha envejecido. Hay una complacencia morbosa en la observación de los efectos del tiempo sobre el cuerpo, espacio de una escritura perversa.

En *Al bello aparecer de este lucero* Narciso se metamorfosea en Sátiro. El texto acentúa las posibilidades intertextuales²⁵ del discurso amoroso y se hace evidente en las recurrencias a Herrera, Apollinaire, Calderón, etc., o simplemente a registros bolerísticos o de esa habla cotidiana sentimental (“Dueña de mi culpa”, “Reina de todo mi corazón”). Pero existe también una dimensión extratextual evidente, los poemas se escriben en el contexto del autoritarismo, lo que dificulta aún más las posibilidades de una historia de amor de desigualdades e incompatibilidades:

No me digas que en algo tú compites conmigo
que tengo la palabra y tienes la belleza
la juventud y yo la edad de los que vienen de vuelta
No es verdad, no es verdad, de poco o nada
me ha servido vivir y desconfío
del doble de la muerte: la experiencia
Nada tomé de allí que le viniera
como el dedo de hoy

²⁵ La dimensión intertextual de este libro ha sido estudiada en detalle por Ricardo Yamal: “El diálogo intertextual en *Al bello aparecer de este lucero*, de Enrique Lihn”, *Revista Chilena de Literatura* 27-28, 1986, pp.109-119.

al anillo de ayer. Hoy es el único
día, el día único, no soy yo
el que mejor lo sabe, lo sabrás tú mejor.
(p. 79)

La vuelta de Narciso "viejo, cansado, enfermo y pensativo" se evidencia en estos poemas cuya semántica del amor contradice el título en un magnífico endecasílabo de tono clásico. El bello aparecer de una muchacha tiene connotaciones vitales inquietantes, por eso el hablante la compara con los ángeles terribles de Rilke: "a mi puerta qué ángel más terrible" ("Ángel de rigor", p. 1). El contraste entre la muchacha y el sujeto no admite contemplaciones: "Era como acostarse con un ángel / sin la preparación física mínima / tras una noche en blanco, de verano". Los poemas del libro van acumulando una atmósfera de decadencia y frustración amorosa, que entra en contraste muchas veces con el lenguaje neoclasicista elegido (ninfas, nenúfares, ruiseñores, etc.) que recuerdan el registro poético en el cual toda poesía amorosa se inscribe, pero el mundo cuya "realidad no es verbal" (p. 6) no admite los encantamientos del lenguaje, no admite los encantamientos del amor como experiencia construida desde el lenguaje. Finalizamos, el poema "No hay Narciso que valga" construye la imagen del Narciso vencido por el tiempo, verdadera síntesis de esta máscara construida paso a paso en la poesía lihniiana:

A los cincuenta y dos años el espejo es otro
No hay Narciso que valga ni la pasión de mirarse
en el otro a sí mismo. La luna del estanque
es despiadada, finalmente dura
como una mala foto que él rompe en mil pedazos
Se liquida el espejo: vuelve a su liquidez
y licuado ese ojo de vidrio que llorara
es, por fin, una poza de agua verde y sin fin:
estanque del que fluye, envuelta en sus cabellos
y bajo los nenúfares, una ninfa, una ninfa...
(p. 3)

El poeta escéptico de sí mismo es otra de las figuras que sobresalen sobre todo en la configuración enunciativa de la serie que va desde *Poesía de Paso* a *La musiquilla de las pobres esferas*, principalmente, advertimos la presencia de un sujeto que se define por los rasgos de desmitificación y degradación antes descritos, en contradicción con la sacralización propia del hablante de la primera vanguardia o en general con el hablante adoctrinador de la estética del realismo social. De esta manera, si bien como en el caso del propio Parra, se desmitifica la figura de autor de la poesía precedente, lo paradójico radica en que el mismo sujeto de la poesía de Lihn no se ofrece como una respuesta o solución a este dilema, al contrario su propia escritura resulta permanentemente cuestionada:

No seré yo quien transforme el mundo
Resulta, después de todo, fácil decirlo,
y, bien entendido, una confesión humillante
puesto que admiro a los insoportables héroes y nunca han sido tan
elocuentes quizás
como en esta época llena de sonido y de furia
sin más alternativa que el crimen o la violencia
Que otros, por favor, vivan de la retórica
nosotros estamos simplemente ligados a la historia
pero no somos el trueno ni manejamos el relámpago
("Mester de clerecía", *La musiquilla de las pobres esferas*, p. 30)

La constatación de que la poesía no ha sido capaz de modificar el curso de la historia, en el sentido de una ética humanista y socialista, pero que se encuentra insoslayablemente ligada a la condición humana ("Un mundo nuevo se levanta sin ninguno de nosotros / y envejece, como es natural, más confiado en sus fuerzas que en sus himnos", p. 26), da cuenta de esta concepción de la escritura como una actividad parasitaria e insuficiente como no sea en términos personales y humanos ("Ocio increíble del que somos capaces, perdónennos...", p. 24). Pero es justamente su marginalidad y su insignificancia la

que la transforma en una práctica que manifiesta un modo alternativo de acercarse a la historia:

Algún día se sabrá
que hicimos de nuestro oficio el más oscuro de todos o que intentamos hacerlo
Algunos ejemplares de nuestra especie reducidos a unas cuantas señales de lo que
fue la vida en estos tiempos
darán que hablar en un lenguaje todavía inmanejable
Las profecías me asquean y no puedo decir más.
("Mester de clerecía", pp. 30-31)

El conocido poema "Porque escribí" es, en este contexto, una aparentemente rara defensa de la poesía y del poeta, en un momento en el que parecía haber desmontado toda posibilidad de ilusión. Lihn sitúa este poema como una necesaria reafirmación en la poesía luego de la larga diatriba de *Escrito en Cuba*: "Después de semejante diatriba contra la poesía tuve que reafirmar mi creencia en ella, y esa es la función que cumple el poema 'Porque escribí', más o menos de la misma época."²⁶ Y digo que es una aparente rareza porque más allá de la desconfianza lúcida en el lenguaje poético, jamás desconfía lo suficiente como para llegar al silencio: "escribir es un acto de afirmación" le asegura a Waldo Rojas²⁷. Digamos que Lihn no puede ser Rimbaud como bien se lee en el poema que le dedica: "Él botó esta basura / yo le envidio su no a este ejercicio" ("Rimbaud", *La musiquilla de las pobres esferas*, p. 70) Volviendo a la actitud ideológica y estética de *Escrito en Cuba* Lihn afirma que su poesía posterior fue escrita en contra de esta perspectiva y su valor se encontraría en haber escapado de la estética de una literatura

²⁶ Pedro Lastra: *Conversaciones...*, op. cit., p. 64.

²⁷ "Enrique Lihn: poeta en libre plática", *Lar* 4-5, mayo de 1984, p. 6.

militante:

En resumen, es un texto contra cuyo contenido ideológico he seguido escribiendo estos últimos doce años; pero al menos no es un panegirico de ninguna literatura militante. Por el contrario el poema insiste irrisoriamente en un cierto joven de esos años que censuraba mi poesía desde el punto de vista de un "guerrillero del papel".²⁸

En "El escupitajo en la escudilla" de la *Musiquilla de las pobres esferas*, texto fundamental para comprender la figura del poeta de esta época, vuelve sobre la idea de la poesía como un castigo que le ha tocado sobrellevar; hay algo culposos en esta percepción de la poesía como una carga demasiado pesada: "Estoy lejos de querer significar algo. Escribo porque sí, no puedo dejar de hacerlo" (p. 73). Sin embargo, este poema es de una oscura manera una defensa de su propia actividad poética, muy cercana a la actitud de "Porque escribí":

Los poetas somos mendigos (...) Peor que mendigos. Nos reducimos a la mendicidad, o será que sólo yo he tomado en serio mi oficio. Bien pensado, veo a otros miembros de la cofradía -jamás una comunicación nunca un saludo de cumpleaños, ni la menor señal de vida en común, ni un escupitajo en mi escudilla- ocupar altos cargos o, en su defecto, abrirse de brazos y de piernas a escala nacional, continental o mundial. Mientras yo, a fuerza de desvivirme, quizás llegue, pero nadie me lo asegura, a sacar de pronto, en lugar de la lengua, la palabra lengua.
(pp. 73-74)

La idea del poeta sometido a la marginalidad por su consecuencia ética está también en "Porque escribí": "fui la víctima / de la mendicidad y el orgullo mezclados" (p. 81); es decir tan poeta que prefiere morirse de hambre antes que estirar la mano o abrirse de piernas: "ni la pobreza me pareció atroz / ni el poder una cosa deseable" (p. 83). Entre las muchas máscaras que adopta el sujeto lihniano no cabe entre ellas la del oportunista. Más bien lo

²⁸ *Conversaciones...*, op. cit., p. 64.

que hay es una oscura fatalidad heredada de los tiempos de "La pieza oscura", un oscuro sentimiento de culpa, un castigo o expiación: "Sujeto a la antigua: educación religiosa, amor y odio a la familia, miedo a la vida, ideas fijas, obsesiones, alucinaciones. No es raro que haya elegido esta profesión, escribiente" ("El escupitajo...", p. 75). No hay que olvidar que en *Escrito en Cuba* señala "No he colgado los hábitos de la poesía, pero lo sé demasiado bien: ella no lleva a ninguna parte" (p. 14). No hace falta una psicoanalítica del sujeto en cuestión, pero la escritura aparece no como placer, sino como castigo; no como celebración, sino como penitencia; no se escribe con el lenguaje, sino contra el lenguaje, pues "cada palabra es un obstáculo" (p. 75). Entre esos obstáculos contra los que debe luchar hasta la medida de sus posibilidades puede surgir una cierta honestidad, "una cierta sinceridad que incluso le está permitida a las palabras" (*Por fuerza mayor*, p. 79) El cuerpo es el espacio de la culpa, la repulsiva pero necesaria escritura de la vida sobre el cuerpo. El final del texto es decidor: un amigo parece ver una lagartija recorriendo su cuerpo, hay una mancha, una marca pecaminosa que no duda en interpretar como su "mala conciencia":

Ya me lo dijo un amigo de paso en una maldita esquina del boulevard Saint Michel. Le pareció que una lagartija me recorría el cuerpo. Era mi mala conciencia. Sumarle ahora el muro de los lamentos es algo rayano en la obscenidad. Es lo que hago.
(p. 78)

En el sentimiento de culpa está el origen de todos los males, la escritura exorciza y por eso es necesaria e inevitable: "Pero es escribí y me muero por mi cuenta, / porque escribí porque escribí estoy vivo" (p. 84).

El extranjero de profesión es tal vez la máscara de mayor proyección y desarrollo en la poesía de Lihn. La temporalidad que establece el sujeto a partir de *Poesía de paso* es

la de la inmediatez, con este libro se inaugura como hemos señalado la serie de diarios de viajes, modalidad textual que no abandonará, más allá de determinados énfasis, hasta *Diario de muerte*, construido también como un diario de viaje hacia la muerte biográfica de Enrique Lihn. La escritura situada parece querer conjurar el tiempo. No hay distancia casi entre el momento de la vida y el momento de la escritura, entre el momento de la enunciación y los hechos relatados. El gesto referencial de estos textos es tan notable que se abre con una pregunta que vuelve una y otra vez sobre las condiciones ontológicas de la realidad: "¿Dónde está lo real?" ("Nieve", *Poesía de paso*, p. 3). El hablante se define como un sujeto excluido de esas realidades que intenta describir, "poeta y extranjero" ("Market Place", p. 9). Un viaje por Europa, una historia de amor, una "derrota política", son parte de los desplazamientos de un sujeto que quiere aprehender la realidad, sin llegar a conseguirlo, de ahí que nos enfrentemos siempre a una empresa fracasada ya sea en términos amorios, sociológicos, políticos, culturales o literarios.

Si en la tradición literaria el viaje es preferente una aventura de conocimiento de nuevas realidades culturales, el viajero lihniano insiste una y otra vez en la figura del extranjero inserto en una empresa de conocimiento imposible: "Como me gustaría suspender esta peregrinación solitaria / y retomarla luego que pase, compañera de viaje, la fatiga / del extranjero para el cual todo se mezcla a ella, / aun en medio del mayor encantamiento." ("Nieve", *Poesía de paso*, p. 3). La modalidad comunicativa básica elegida en *Poesía de paso* es la del distanciamiento crítico: el poeta describe hechos, situaciones, lugares, para luego relativizar sus posibilidades simbólicas, mitificadoras, encantatorias:

La fantasía teje historias como éstas, pero la imaginación
se cumple en el silencio del poema que nace. Sólo historias como éstas, ya me lo
parecía:
restos de hilos de todos los colores, modestos ejercicios escolares.

Y entre las hermosas estudiantes alemanas ninguna dio señales de leyenda,
ocupadas en mirar, desde otro ángulo, el lago.
("Sólo historias como éstas", p. 26).

Los primeros viajes del sujeto por Europa sirven para desmentir en los hechos las mitificaciones culturales del centro y sus proyecciones en la periferia: "París es un desierto para la timidez de los recién llegados, remontando / el curso silencioso de la memoria" ("María Angélica", p. 51). La percepción de otras realidades culturales produce un efecto de "memoria virtual", por medio de la cual el hablante evoca las imágenes culturales que posee de los sitios que visita; en lugar de conocer, reconoce; en lugar de percibir, recuerda.

En *Escrito en Cuba* el poeta nos enfrenta a un largo monólogo de un sujeto que asume la impropiedad del lenguaje en el que articulan la apelación a una mujer anónima, el discurso descriptivo-reflexivo y el discurso metatextual en una poesía vuelta sobre sí misma. Casi no hay memoria en un texto construido en la simultaneidad de los sucesos: "Me asomo a mi memoria y el vértigo se apodera de mí" (p. 18). En todo caso ahora el poeta no es un transeúnte, sino un sujeto primariamente encerrado en la habitación de un hotel o algo así.

De ahí que la figura más sobresaliente de estos diarios, por medio de la cual se autodefine el hablante sea la del meteco, el extranjero que arriba a una cultura ajena e incapaz de una valoración global de la misma se observa entre los residuos como una de las excrecencias que la misma cultura hace posible. La condición del meteco es la de aquel que *intenta comprender e incorporarse pero que en ese proceso falsifica y se falsifica*:

El metequismo es la ilusión del provinciano de integrarse en el mejor de los mundos compensatorios, que parece liberarlo de la opresión del provincianismo cultural. Es el galicismo mental como disfraz respecto del cual se puede repetir eso de "el hábito no hace al monje": los resultados son siempre algo ridículos (...) El meteco de toda especie es el bárbaro o el extranjero que se queda con un palmo de narices cuando llega a Atenas. Se cuelga del último carro del tren: llega atrasado a la historia de los

países modelos y la repiten en el propio, falsificando de este modo lo propio y lo ajeno. El meteco es el falsificador al cuadrado.²⁹

Esta problemática muestra el absurdo situacional en que se encuentra el hablante de textos como *París, situación irregular*, pero que puede extrapolarse a buena parte de su literatura de viajes:

El meteco aporta a París una cualidad que la megalópolis no posee de por sí o al menos para sí: la fascinación. Lo que experimentamos como la gratuidad del exceso -cultural, por ejemplo- es para la ciudad, simplemente, el resultado de la competencia a lo mejor un poco sórdida y nada que tenga que ver con el cuerno de la abundancia o algo por el estilo.

Alguien que no parece estar vestido porque su desnudez le rebalsa la ropa. (p. 71)

El persistente tono oral del monólogo en cuestión no escapa al proyecto de escritura de sus diarios de viaje. La afirmación: "Toda lengua siempre es extranjera" (p. 65), parece contradecir el proyecto huidobriano de escribir en una lengua que no sea la materna (*Altazor*), por lo mismo el espacio que queda al meteco es el de su propia oralidad, escritura que imita la voz oral, oralidad de la que no se puede escapar por ser parte de una supuesta condición cultural: el prestigio de lo oratorio:

Los pueblos subdesarrollados somos orales: escribimos todavía con la voz o escribimos nuestra voz. Escritura oral, para ser más exactos. Los analfabetos no pueden comunicarse sino por medio de la voz y ella conserva todo su prestigio entre los representantes sofisticados y varias veces alfabetizados de los pueblos analfabetos.

Tenemos todavía una literatura oral -aunque escrita- y, por desgracia, en muchos casos oratoria.

(pp. 64-65)

²⁹ *Conversaciones...*, pp. 117-118.

"No quiero fingir que hablo cuando escribo" dice Lihn³⁰, por eso irónicamente en muchos momentos la escritura se presenta como habla: "La Sarraute cita a la Mansfield al respecto. / 'This terrible desire to establish contact.' / Lo he pronunciado mal" (*Poesía de paso*, p. 39). El criollo ilustrado de estos poemas, de visita por los centros de la cultura que rápidamente descubre no son centros de nada, establece una relación dialógica entre su espacio de origen y sus espacios de extranjero para descubrir la "impropiedad del lenguaje". La figura del meteco resulta sin embargo más compleja al insertarla en relación con el desarrollo que posee en el ámbito de la cultura hispanoamericana. Niall Binns, en un interesante acercamiento a este problema³¹, señala que Lihn sigue presa del galicismo mental que enrostra a Darío y a Huidobro³². En su opinión el metequismo lihniano es otra variante del "rencor inagotable" que caracteriza su poesía. Detrás de la figura del meteco se escondería otro "tormento más en la poesía de Lihn, otro complejo y otra complejidad de su angustiada visión de mundo" (p. 448). Su visión sobre la relación *centro-periferia* respondería a una visión tópica, pero "problemáticamente moderna" (es decir todavía no postmoderna, ni ecléctica), tras la búsqueda de una esencia inexistente del ser latinoamericano, que metafísicamente trata de ver en la tradicional Europa. Tal vez una lectura excesivamente crítica de esta problemática le impide realizar las matizaciones del caso. Efectivamente Lihn escribe estos textos desde un horizonte cultural que sigue

³⁰ "Escribir hablando", nota inédita, *El circo en llamas*, p. 387.

³¹ "El meteco y lo postmoderno", *Postmodernidad en la poesía chilena contemporánea* (Nicanor Parra, Jorge Teillier, Enrique Lihn). Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1996, pp. 483- 512.

³² Cf. el largo poema-ensayo "Varadero de Rubén Darío" de *Escrito en Cuba* y "El lugar de Huidobro", ensayo, en Óscar Collazos: *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*, La Habana, Casa de Las Américas, 1970. Citamos por

considerando a Francia como cosmópolis cultural³³, pero como un discurso que denuncia los falsos mimetismos y suplantaciones; de hecho sus poemas son no sólo una exposición de la deslumbrada exclusión del personaje, sino también una corrosiva crítica a una supuesta superioridad de una cultura que se niega a ver sus hibridajes. Por lo mismo, el viajero lihniiano sufre una experiencia de desencanto, en tanto arriba como meteco, en busca del mejor de los mundos posibles, para descubrir su vaciedad. Si esto se puede advertir ya en *Poesía de paso*, se acentúa en *París, situación irregular*: "Ombligo del mundo ¡Montparnasse! / Intelectuales sintéticos" (p. 37) y también en *A partir de Manhattan*, donde el meteco arriba a otros centros sólo para descubrir su máscara, sus propias marginalidades, sus suburbios, "la ciudad con sus mendigos imperiosos" ("Hipermanhattan", p. 20). Creo que en el meteco sobrevive un gesto irónico que no se puede obviar. El meteco trae imágenes de la gran Europa que luego no coinciden con la realidad: "El extranjero trae a las ciudades / el cansado recuerdo de sus libros de estampas" ("Muchacha florentina",

El circo en llamas, pp. 77- 93.

³³ Enrique Lihn señala: "Cuando Rufino Blanco Fombona (un nombre eufónico y atronador) quiso apabullar a Darío dictaminó a su respecto: 'Inseguridad racial y mental de América'. Luego tenemos en el mismo sentido el diagnóstico de Juan de Valera sobre el propio Rubén: 'Galicismo mental'. Darío fue, pues, el Cristo que asumió en su tiempo el metequismo de Hispanoamérica y que dirigiéndose desde su cruz a los poetas jóvenes les recomendó dolorosa y gozosamente: 'Sigan el camino de París'. Esta era, y todavía es, en parte la Cosmópolis cultural. Además se postulaba seductoramente en los años del novecientos como la ciudad universal y cosmopolita. El metequismo es la ilusión del provinciano de integrarse en el mejor de los mundos compensatorios que parece liberarlo de la opresión del provincianismo cultural. Es el galicismo mental como disfraz respecto del cual se puede repetir eso de 'el hábito no hace el monje': los resultados son siempre algo ridículos. Hubo metecos en todas las latitudes: Dostoievski, por ejemplo, los zahería en nombre del paneslavismo. Tú te acuerdas de esa caricatura de Turgueniev como meteco, que aparece en *Los endemoniados*. Como fenómeno de mimetismo, de inadecuación y de falsedad, el metequismo rebasa por cierto el marco de la cultura literaria. Los injertos de toda especie del llamado desarrollo en el campo del subdesarrollo, y la disfuncionalidad consiguiente, son metequismo de cierto tipo. En Pedro Lastra: *Conversaciones...*, pp. 117-118.

Poesía de paso, p. 39). Se trata de un viaje en busca de lo exótico, sólo que al revés; como el europeo llega a América buscando lo exótico, el meteco llega a Europa buscando su propio exotismo periférico, la "gran cultura", para encontrar una "gran patraña". El poema "Homenaje a Freud" amplía la crítica lihñiana al situarla en el contexto de los grandes relatos ilustrados: "El árbol de la ciencia / es una gran patraña abominable: / ha florecido a expensas del espíritu; / es natural que todo lo envenene" (*Poesía de paso*, p. 64).

Irónica también es la relación de subordinación cultural entre el meteco sudamericano y su amante francesa, Nathalie: "Son historias, también tristemente confusas. La diferencia está en que nosotros bajamos / desde el primer momento el diapazón de la nuestra; / sí, gente civilizada... guardando, claro está, las debidas distancias /-mi desventaja, Nathalie- entre tu tribu y la mía" ("La despedida", *Poesía de paso*, p. 84). El poema "Europeos" de "Álbum de toda especie de poemas (1968-1971)", incluido en la antología *Algunos poemas* (1972), merece también algunos comentarios al respecto. El meteco se comporta aquí como una especie de sujeto paranoico que se siente observado pero no visto por los europeos: "Esa gente se cree que somos transparentes / y para su tormento lejanamente salvajes" (p. 66). Despectivos, curiosos, y con cierto sentimiento de culpa, los europeos más atentos a las formas que a la vida "reducen el dolor a la imagen del dolor" (p. 67), como en una película de Godard. La cultura de la imagen, la máscara, el simulacro definen a los europeos, gente que se "cree la muerte", es decir el ombligo del mundo y que "Hasta para morir lo hace en el espejo ante las cámaras / Necesita ver necesita que la vean". Cultura de la imagen donde "No es la realidad la que tiene un sentido / sino quizás su imagen, su forma o su antiforma" (p. 69). Metecos al revés siempre a la búsqueda del "sol de incomprensibles países", tras la huella de un "monumento crudo ni romántico ni gótico";

en fin los europeos "Sabén tanto de nosotros como nosotros de ellos / pero aman la libertad y recuerdan la barbarie" (p. 69). Así como el europeo aporta a los países que visita sus cámaras fotográficas, el meteco aporta a París una cualidad que "no posee de por sí o para sí: la fascinación" (*París, situación irregular*, p. 71). El meteco descubre o evidencia precisamente la ausencia de jerarquías, la cultura como sincretismo imperfecto, como descentramiento no resuelto. Sólo faltaba más que dijera que el problema está resuelto.

En *A partir de Manhattan* aunque se refiera a Nueva York como "esta ciudad a la que todos confluyen", sobresale el detritus, al mismo tiempo es una cosa inerte: "Grandeza sí pero no sueños de grandeza" ("Figuras de palabras", p. 58). En fin el meteco lihniense avanza en múltiples direcciones, pero no puede integrarse con la inocencia de antes: "renuncia al disfraz y se queda con la mera fascinación ante una ciudad irreal"³⁴. Después de todo el meteco no es más que una máscara, otra de las tantas ensayadas por Lihn, que transparenta en su multiplicidad de voces y subjetividades contrastadas entre sí un gesto lúcido y crítico.

La publicación de "Los sonetos del energúmeno" incluidos en *Por fuerza mayor* (1975) y, posteriormente, en *París, situación irregular* (1977), implica el desarrollo en Lihn de una escritura que convencionalmente podemos llamar "neobarroca" y la irrupción de una nueva figura textual, la del energúmeno. Se trata de sonetos que siguen el modelo clásico, ofreciendo cuatro variantes claramente diferenciadas: los "Sonetos del energúmeno" escritos desde la posición de un hablante desquiciado, vulgar y prepotente; los "Sonetos mortales"

³⁴ Juan Andrés Piña: "Enrique Lihn: impugnaciones sobre literatura y lenguaje", *Mensaje* 265, Santiago de Chile, 1977, p. 751.

que recuerdan los salmos quevedianos, en un registro de mayor solemnidad; los "Sonetos de sociedad" que en rigor corresponden más bien a diversas visiones de la selva social; y los "Sonetos de todo amor", que siguen en un tono más convencional y cercano los sonetos amorosos barrocos, adoptando principalmente los recursos quevedianos, tanto al adoptar las formas más características de su poesía amorosa, como también al incorporar el registro vulgar y satírico tan del gusto de muchos momentos de la obra del poeta barroco. Se trata de textos que provocan por medio de un sistema citacional asentado en el Siglo de Oro una lectura actual, al incluir giros lingüísticos actuales o simplemente problemáticas de este tiempo y no del otro.

El gusto por lo clásico ha sido señalado como uno de los rasgos epocales. En la contemporaneidad literaria abundan en ejemplos de esta naturaleza, pero en este caso interesa el rescate de elementos modélicos de la literatura clásica española por su valor subversivo y desestabilizador al incorporar un registro asistémico dentro de esa misma cultura. La opción estética de Lihn opta por el rescate del registro más "realista" y vulgar del barroco y no, por ejemplo, la vertiente quevediana profunda rescatada por Neruda o el gongorismo alabado por los poetas españoles de la generación del 27. Se trata de un registro presente en general en la poesía lihniana, en su preferencia por la irregularidad, la inestabilidad y los contrastes frente a cualquier opción armónica de lo convencionalmente clásico.

La elección de una forma métrica regular -el soneto- ha sido explicada por Lihn como parte de su proyecto de una poesía metacrítica; en su opinión al recurrir a una forma rígida como el soneto el lenguaje reconoce "su carácter de cosa hechiza, artificial,

prefabricada: hablamos y escribimos siempre de una manera estereotipada.”³⁵ Existe otra dimensión claramente perceptible en esta serie de sonetos: la forma rígida es la encarnación de un sistema modélico autoritario que obliga al sujeto a hablar desde ese corsé impuesto, desde esa violencia que es al fin y al cabo una forma de censura. Lihn ha insistido en varias ocasiones en que la dictadura militar obligó a los escritores a trabajar en un verdadero campo de experimentación y de reelaboración de la violencia y de la censura.³⁶ Escribir desde el género soneto es “hablar desde el terror, en la represión; no para denunciarla o documentarla, sino para encarnarla.”³⁷ Los sonetos de Lihn muestran estas contradicciones: evidencian el rol del escritor como un reiterador de fórmulas ya existentes y fosilizadas.

La serie “Sonetos de sociedad” incluye tres textos relevantes para nuestro propósito, en los cuales el poeta es homologado a un loro (“Pájaro carnicero bien podría”, “Cacatúa de plumas coloradas” y “Plumífero vestido de payaso”); el poeta histrión, payaso degradado, padre de la insidia exhibe su desconfianza en el lenguaje como Vallejo quiere escribir pero le sale espuma. Esta problemática se hace evidente en el soneto “Desconfianza del verbo en el lenguaje” de los “Sonetos de todo amor”: “Desconfianza del verbo en el lenguaje / de la palabra en la palabra escrita / del ser en la existencia que lo imita / del no ser en la nada, su engranaje” (p. 63), donde el juego entre ser y parecer es una variante más del engranaje de las máscaras, evitables sólo por medio de la “desconfianza de sí misma”. Pero volvamos a

³⁵ *Conversaciones...*, op. cit., p. 74.

³⁶ “Yo siempre he dicho que la censura, de alguna manera, es determinante de la creación: no es que se trate de pedirle a la dictadura que mantuviera la censura, sino que pensaba que había que nadar a favor de la censura, poniéndola en evidencia y reventándola.” En entrevista de Ana María Foxley: “Enrique Lihn: la imaginación es una manera de enmendarle la plana a la realidad”, *Literatura y Libros, La Época*, 29 de mayo de 1988.

³⁷ *Conversaciones...*, p. 75.

la fiesta carnavalizadora y crítica de los "Sonetos del energúmeno", los poemas más singulares de este libro por su dimensión satírica y la agresividad verbal. El energúmeno es una especie de meteco cultural, un roto de clase alta que invade una zona cultural y literaria que le es impropia. Conviene saber el origen de este personaje en las palabras del propio Lihn, como una variante más del "energúmeno parriano" para quien era el sujeto desquiciado, que habla por hablar, incapaz de responder por sus actos³⁸. El energúmeno se presenta en un texto de ambigua introducción, propio del mentiroso que quiere parecer lo

³⁸ Por su interés me permito una cita más extensa de lo habitual de las *Conversaciones...* con Pedro Lastra, pero que me ahorra la explicación de muchos giros y alusiones un tanto crípticas de los sonetos: "Desde el punto de vista anecdótico, el energúmeno de los sonetos designa a un individuo que tenía nombre y apellido y un sobrenombre soez: 'El terrible Tetas Negras', un seudónimo que emplea también en los sonetos. No llegué a conocerlo personalmente, pero Santiago del Campo contaba en sus tertulias las gracias de ese sujeto -en parte, supongo, de su invención. De cómo en una comida muy elegante le había dicho a una vecina de mesa: 'Señora yo también he sido mujer: Hablemos de vaca a vaca', Jodorowsky y yo le llevamos noticias de este personaje a Parra cuando hacíamos el 'Quebrantahuesos', un diario mural que era como una vitrina de energúmenos. Nicanor prefirió un eufemismo y lo llamó 'El terrible Pecas Negras', porque llegamos a incorporarlo a unos versos escritos en colaboración (ese deporte de escribir poesías en grupo fue muy practicado entre nosotros). Por su parte, Jodorowsky hablaba de sí mismo como 'El Cuervo' o 'El Vaca', sinónimo este último de una supuesta sensibilidad artística desafinada que se atribuía en son de acomplejamiento. 'Tetas Negras' es una condensación de todas esas cosas; pero la palabra 'energúmeno' que todos usábamos, empezando por Parra fue, supongo, la expresión más persistente. Yo la asocié en seguida, veinticinco años después, con el personaje de mis sonetos. Ahora bien, creo que él y yo la usamos con distintas connotaciones en parte porque la hemos empleado en situaciones diferentes e incluso divergentes. En el clima libertario de la época de *Versos de salón*, el energúmeno era como el *Id* del doctor Freud, un personaje resumidero (es otro concepto de Parra), esencialmente nihilista, informe, un poseído que no responde de sus actos porque está movido por pulsiones caóticas: la vida de los instintos destructivos, etc. Ciertamente, el concepto de Ello es sólo un punto de referencia. Creo que yo por mi parte -si seguimos empleando la nomenclatura freudiana- habría elegido para mi energúmeno el Super-Yo como modelo, en su aspecto crapuloso: el tirano, el opresor, y el parásito que se alimenta del terror del oprimido. 'Tetas Negras' tiene un lado demológico y fantástico, se moviliza en un espacio sadomasoquista.

Semejante entelequia no habría podido recurrir al lenguaje oral o escrito normal ni hacer una poesía como aquella en que yo me había reconocido hasta entonces: debía hacerlo en una forma arcaizante pero también actualizada, aparecer en escena metido en una armadura lingüística represiva." Pp. 76-77.

que no es: "Del mar espero barcos, peces, olas / del cielo nada más que sol y viento, / la lluvia, el arcoiris y el aliento; / de la tierra no verme en ella a solas" (p. 21). Esta introducción tan lírica como solemne toma un rápido giro que rompe las expectativas del lector al "situar" el escenario de los hechos en una cotidianidad degradada: "Espero de la tierra no hacer colas / ni así hormigear buscando mi sustento; / quiero en todo ganar el mil por ciento / y pasármelo todo por las bolas." Así entramos al terreno de energúmeno como el cínico por antonomasia, claramente situado en términos históricos por medio de la referencia a "las colas" de aprovisionamiento de finales del gobierno popular de Allende y las actividades especulativas de la ganancia fácil sin contemplaciones con los demás miembros de la tribu. El discurso fascista se apropia poco a poco del energúmeno, ser "el pez más grande" y "el menos comestible", "plaga del pobre, horror del vagabundo". Después de esta presentación ya sabemos que podemos esperar del energúmeno.

El siguiente soneto corresponde al "currículum vitae" del Terrible Tetas Negras, lumpenescopado con el que en los bajos fondos se caracteriza al jefe de los delincuentes, al violento entre los violentos. El soneto no requiere de exégesis alguna:

Nombre de pila: el Buitre, alias el Vaca.
Apellido paterno. ¿Por el padre?
Apellido materno. ¿Por la madre?
Hijo de puto y puta, Caco y Caca;

y que estado civil ni que cosíaca:
viudo de nacimiento de su padre
e intrauterinamente con su madre
casado y con maracos y maracas.

La estatura depende del tamaño
de quien, con mala suerte en cualquier caso,
enfrente en mí el espectro de sus suegras.

Ojos color del culo del tacaño,

algo de mierda venga, en todo, al paso
porque soy el Terrible Tetas Negras.

Los poemas sonetos van completando la "historia de vida" del Terrible Tetas Negras, su parentela y su ideología. Entonces sabremos que su familia incluye un "Papabuelo" hacendado, ladrón de tierras, criminal: "Cuando a Europa viajaban las mejores / familias para hacer economía / y vivían del hambre que infligía / la inflación, de la guerra a los señores" (p. 23). El Papabuelo del energúmeno pasea por Europa, se codea con la aristocracia, no como el pobre meteco: otras relaciones, otra clase, otra ideología: "de una raza inmortal: la del verdugo" ("Cuando el Marqués de Ripamonti en flor", p. 24). El texto ofrece una notable crítica de la vida de la clase terrateniente y de los victimarios de toda época, presentando una mirada y una lectura de inevitable gesto actual. Pero hay más. El energúmeno es también el macho inculto, "estrújome la lengua, nunca el coco", ficha a las mujeres "por sus datos genitales" (p. 26) y su descortesía machista y destemplada es un auténtico emblema de su personalidad: "Vamos, también he sido yo mujer / señora, hablemos de vaca a vaca" (p. 26). Verborreico incontinente como Gerardo de Pompier, esa otra máscara de la escritura lihniana, se dirige a los "Presidentes de todos los congresos" (p. 27), es el "Gran Ladrón" (p. 28), pide la supresión de la palabra pueblo del diccionario (p. 29), poco a poco, el energúmeno va cobrando la figura del político corrupto, la figura del dictador: "El pueblo respetado y respetable / soy yo a la cabecera de la mesa. / El que quiera comer, pele los dientes." (p. 29). Así Lihn consigue ese objetivo secreto del lenguaje de lo no dicho: evidenciar la censura y la represión desde el lenguaje del que detenta el poder.

Un último comentario sobre un soneto clave:

El soneto de forma recoleta
con sus catorce caras recortadas
no es un resumidero de cagadas
a menos que se escriba a la maleta.

Yo que soy por ejemplo pura jeta
-una lengua de víbora afamada-
dejo en el sonetear la mala hablada
de lado y me resigno a la receta.

Con elegante gesto, a la española
hablo de lo que no me importa un bleo:
cincel en mano dejo en paz el ego

y me tercio el soneto en banderola:
Lope de Vega, Góngora y Quevedo
como quien dice Pedro, Juan y Diego.
(p. 30)

El texto es interesante porque aunque incluido en los "Sonetos del energúmeno" se produce una cierta identificación entre el Tetas Negras y la figura textual del autor, sólo que esta figura de autor está muy cercana a la del energúmeno: "una lengua de víbora afamada". Por otro lado, el soneto retoma el problema lopesco de "Un soneto me manda a hacer Violante", sólo que desde una perspectiva inversa. En Lope el tema del soneto que habla del soneto es un pretexto para mostrar su habilidad versificadora en el irónico "que en mi vida me he visto en tal aprieto". Lope se comporta como un cortesano elegante que hace exhibición de sus virtudes, del arte como deporte de la inteligencia. El energúmeno lihniiano adopta las retorcidas formas del soneto (recoleta), se resigna a la receta y cincel en mano se pone en la tarea. Escribir es artificio contra el lenguaje, superar el yo por medio de la utilización de temas que nada le interesan, escenario privilegiado, entonces, para el uso de cualquier disfraz. Cualquier máscara es posible desde las recoletas formas del soneto. Existe también en todo sonetista un energuménico gesto, sumarse a una tradición, pero desjerarquizada y

carnavalescamente. En los sonetos del energúmeno Lope de Vega, Góngora y Quevedo, valen lo que Pedro, Juan y Diego.

La máscara del energúmeno es en la poesía de Lihn una figura clave, escasamente considerada por la crítica, en este escenario teatral la voz textual establece y ensaya distancias nunca antes producidas, y tampoco en su poesía posterior, entre la figura textual y la figura de autor que actúa en su poesía.

3. Escritura, historia y autoritarismo

El desarrollo de una "poesía situada" permite la construcción en el desarrollo de la escritura de Lihn de un registro de carácter político, percibido como reflexión sobre la historia y sobre la realidad contingente. El problema no es sólo una respuesta al régimen dictatorial vivido durante casi dos décadas, pues se trata de una preocupación presente en la poética lihniana desde *Poesía de Paso*, pero ciertamente se acentúa en su poesía producida en este periodo. Lo que era un componente relevante pero parcial en su poesía previa se convierte en central. De hecho le dedica, además de varios poemas dispersos en otros libros, dos volúmenes específicos: *El Paseo Ahumada* y *La Aparición de la virgen*. En la línea de nuestra investigación interesa advertir el modo como la crisis del discurso social en la poesía cobra una nueva dimensión, porque es indiscutible que estos textos construyen de modo fragmentario y ambivalente un discurso político y social acorde con

su tiempo³⁹. La articulación de esta propuesta se da al menos en tres dimensiones: lo testimonial, la denuncia y lo marginal, desde la base de una textualidad que recupera formas diferidas de alegorización y por esta vía trabaja con ciertos residuos de un discurso analógico en crisis. En otros términos se trata de la exploración en las posibilidades de crítica política que permite la "poesía situada", al poner la marginalidad como centro de su propuesta.

La obsesión por el estatuto ontológico de la realidad es una de las preocupaciones obsesivas de Lihn desde su primera poesía. En *Poesía de paso*, y en un territorio más personal que político, se pregunta: "¿Dónde está lo real? ("Nieve", p. 3), pues asiste a la pérdida de las claves de ubicación en el escenario del mundo. Lo real cobra dimensiones que el lenguaje no puede ni alcanza a percibir, su complejidad es siempre superior: "En lo real como en tu propia casa, / el secreto reside en olvidar los sueños" ("Nathalie a simple vista", p. 71); la poesía lejos de revelar cierra "el acceso a lo real" (*Escrito en Cuba*, p. 14), cuyo peso se impone en todos los circunstanciales momentos en que se percibe su simulacro: "Lo real ha invadido lo real, / en esto estamos todos de acuerdo, / en que no hay escapatoria posible" (*Escrito en Cuba*, p. 16). En el mismo poema recuerda la urgencia huidobriana en *Altazor* por arribar al reino de lo inexplorado, sólo que a diferencia del poeta creacionista aquí las palabras no admiten el sueño de transformación de la realidad, pues los hechos imponen su evidencia ante los cantos: "A lo real se llega por la violencia / con instrucciones

³⁹ Alicia Borinsky ha escrito sobre la dimensión social de la poesía de la poesía lihniana: "Los poemas que en jerga literaria corriente se llamarían 'de preocupación social' escritos por Lihn están libres del falso optimismo y triunfalismo que caracterizan a tanta producción de esa factura. Al mismo tiempo, los avatares por los cuales el yo que habla dismantela una lectura autoglorificante, van construyendo una lucidez acerca de las condiciones de la palabra, en su minúscula historicidad penetrada de Historia", en: "Territorios de la historia", *Revista Chilena de Literatura* 24, 1984, p. 133.

precisas, / no hay tiempo que perder con las palabras que no pueden ser relevadas en el acto por los hechos" (p. 41). La realidad no es, sin embargo, más traducible que las palabras, como el lenguaje su imagen se construye como Torre de Babel, dispersa, caótica e imprevisible.

Uno de los primeros poemas políticos importantes de Lihn es "La derrota" (*Poesía de paso*) que tomando como pretexto las circunstancias de derrota electoral de la izquierda en las elecciones del año 64, y se convierte en una ácida crítica en contra del imperialismo, y en un esfuerzo por dialogar con el discurso de la realidad: "Concentración de imágenes, diana de lo real; / las palabras restituyen el poder a los hechos" (...) "La realidad nos ha puesto a todos en evidencia" (p. 95). En *La musiquilla de las pobres esferas* el hablante dice: "Envejezco al margen de mi tiempo (...) Porque no puedo comprender exactamente la historia" (p. 25). Y es este el dilema que atraviesa el poema que estamos comentando. La poesía como se comprenderá se mantiene como un discurso insuficiente para asumir la complejidad de lo real, el poeta se describe como "el sobrino lejano de los astros desaparecidos" (p. 95), el que no pudo asistir "al entierro del último del primero de nuestros magos" (p. 95). El mago huidobriano y él mismo han sido puestos en evidencia por la realidad, no hay lugar para el "arte de una magia que ya no podemos practicar" (p. 95); citando paródicamente a Verlaine: "de la sociologie avant toute chose" (p. 101) nos encontramos ante la evidencia de intentar comprender la realidad desde otros espacios, que se muestran igualmente inútiles e insuficientes ante el avance del imperialismo norteamericano.

En "Mester de juglaría" de *La musiquilla de las pobres esferas*, aludía a la vinculación entre poesía e historia: "nosotros estamos, simplemente, ligados a la historia /

pero no somos el trueno ni manejamos el relámpago" (p. 30). Estar ligado a la historia no es aquí sinónimo de una poesía militante, sino constatación de la fuerza de los hechos por sobre las palabras y los individuos. El pensamiento socialista de Lihn pretende situarse en la encrucijada de las contradicciones que la sociedad ofrece; de ahí su desconfianza persistente en los peligros de la burocratización y la mistificación de la revolución cubana, siempre en el peligro del autoritarismo y la censura. El poema "Elegía a Ernesto Che Guevara" (*Escrito en Cuba*, p. 71-73) ingresa en el escenario específico de esta contradicción: la muerte de Guevara en sus filones de tragedia mítica de los "hombres que avanzan a favor de la historia" (p. 72) y el gesto afectivamente patético de homologarlo con la figura quijotesca: "el guerrillero de la alegre figura" (p. 72). Aunque por momentos el texto recurra a epítetos mitificadores "el inmortal (en el sentido rigurosamente histórico de la palabra)", "poeta de qué circunstancias mayúsculas" (p. 72) o "muerto imborrable" (p. 73), jamás llega a establecer un "canto" al Che, pues se trata al mismo tiempo de "enterrar un mito" (p. 73), y en este terreno se acerca a la actitud intuida por Huidobro en su "Elegía a Lenin", también un reclamo por salvar al hombre del mito. La poesía social de Lihn en esta etapa supone principalmente la necesidad de desarrollar un discurso crítico en su más amplia percepción y crítica significa aquí no aceptar discurso mítico alguno por seductor que se presente.

Los libros *El Paseo Ahumada* y *La aparición de la virgen* se escriben desde "el país de las pesadillas" que sirve para definir el escenario represivo de uno de sus más notables poemas políticos: "Alicia en el país de las pesadillas" (*Pena de extrañamiento*, p. 53). Aunque posterior a *El Paseo Ahumada* el poema sirve alegóricamente para denunciar la represión dictatorial. Alicia ingresa al país de las pesadillas, empequeñecida de tamaño,

condenada por un espejo roto a permanecer en el terror de "un país subdesarrollado", controlado por "salvadores de salvadores de salvadores de la patria, inútiles como el rey / o fascinados como la reina por la decapitación / Charcos de sangre en lugar de rosas pintadas de rojo" (p. 53). Alicia es una víctima más de esta violencia y como otras víctimas reales su respuesta es la escritura, las huellas del testimonio: "un diario del que fue despojada cuando la arrastraron a la violencia / a la tortura" (p. 53). Este poema es interesante para advertir que la poesía política de Lihn surge de la violencia de los hechos, la escritura es una lucha contra la autocensura: "Estas líneas fueron escritas / con el canto de la goma de borrar" ("Disparan en la noche", p. 57) en un tiempo en que se añora otro tiempo, como el Quijote en el Discurso de la Edad Dorada: "Dichosos tiempos aquéllos en que la disputa era un arte / y no una redada policial" ("La disputa", p. 55).

En *El Paseo Ahumada* Lihn escenifica los espacios de la marginalidad producidos por el poder económico y político, por medio de la figura de un mendigo "real" (del que se incluyen incluso fotografías en el texto), que "Se autoapoda El Pingüino y toca un tambor de cualquier cosa con su pezuña de palmípedo" ("Su limosna es mi sueldo Dios se lo pague", sin paginar) y al que el hablante se dirige como una especie de alter ego que simula la condición del escritor en tiempos de violencia: "Paseo Ahumada esta carretera real menesterosamente parecida al Gran Teatro del Mundo" ("Más = Menos"). La identificación entre El Pingüino y el poeta se produce de manera definitiva en uno de los mejores poemas de este libro-periódico, "Tocan el tambor a cuatro manos". El Pingüino toca el tambor como el poeta escribe porque sí, porque no puede hacer otra cosa. El poema recuerda en sus versos finales las primeras líneas de "El escupitajo en la escudilla" de *La musiquilla de las pobres esferas*, también en este caso Lihn escribe: "Escribo porque sí, no puedo dejar de

hacerlo" (p. 73), sólo que ahora la situación es más violenta, no se trata de un estado de ánimo provocado por problemas existenciales:

¿Para quién toca ese tambor?
No lo hace porque la mendicidad general
haya sido tácitamente legalizada
Lo hace para prestigio de la suya:
la mendicidad de nacimiento
y precursora de todas
orgullo de su volada
¿Para qué escribo? Para ponerle letra
a ese repiqueteo
Y preferiría que nadie le prestara ninguna atención como si esto
no estuviera tácitamente legalizado
Pan-pan-pan, pan-pan,pan.

No perteneces al Ejército de Salvación, que te hace feroz competencia
No pertenezco al Ejército de Liberación, que no existe
Repiqueas por tu salvación personal
y yo escribo porque sí
Tocamos el tambor a cuatro manos.
("Tocan el tambor a cuatro manos")

Tal parece que el discurso testimonial, más allá de sus factores autobiográficos y referenciales, requiere de un cierto grado de alegorización para convertirse en denuncia colectiva y no mero lamento personal. Cuando los hechos que suceden a uno son parte de los hechos que suceden a los demás este tipo de discurso recobra sus capacidades representativas y miméticas y se convierte en alegato. En *El Paseo Ahumada* establece un discurso alegórico de claras connotaciones bíblicas y religiosas, se trata es cierto de una religiosidad degradada puesta en boca de estos personajes marginales, pero un soporte ético mueve la acción de las palabras en el texto. ¿Es posible una ética sin un discurso alegórico? ¿Es posible la denuncia sin el rescate de ciertos valores mínimos? ¿Es posible el testimonio sin establecer algunos emblemas semánticamente reconocibles por los lectores? Creo que

el texto de Lihn establece precisamente estas dicotomías y en la urgencia de la denuncia se inclina por situar un lenguaje de la denuncia inmediata, de la crítica descarnada, de la alegoría sin metafísica. Como sea el gesto crítico y de denuncia no necesita de intermediarios. El sujeto de estos textos busca una identificación entre las palabras y las cosas, como una manera de salir al camino en la urgencia de unos hechos que abren el acceso a lo real. La operación de Lihn no es distinta a muchos textos de denuncia periodística o política escritos durante la dictadura, aunque probablemente pocas veces se pueda asistir a una caricatura tan esperpéntica como la que se encuentra en estos poemas. Una voluntad cívica, solidaria y agriamente compasiva advertimos en estos poemas que son, sobre todo, un alegato contra el poder, escritos contra la ley y el orden de “la estética del vivac”. Mercantilismo y militarismo es el trasfondo denunciado, espacios de articulación de ideologías ante las cuales el lenguaje poético se rebela. Lo interesante es observar que desde una “poética escéptica de sí misma” Lihn es capaz de establecer un discurso crítico y polémico, una escritura donde las posibilidades de representación del discurso establece fisuras que provienen de la misma realidad más que del lenguaje. La inauguración del Paseo Ahumada se identifica con la llegada de las siete plagas a Egipto: “Así las Siete Plagas llegamos a Egipto, nuestra tierra natal. // Se ha proclamado tácitamente el derecho a la mendicidad universal / Odiaos los unos a los otros” (“Las 7 plagas en el paraíso peatonal”). Entre estas siete plagas están también las hipocresías de la iglesia, vistas desde la perspectiva de un profeta loco que acusa de demagogo a Cristo (“Qué pecado tiene el pueblo para que lo castiguen tanto”). El texto más interesante en esta línea es “Se apareció Cristo en el Paseo Ahumada está bueno de jodé”, en el que sospechamos ya no la presencia del Pinguino, sino de un profeta loco también habitué del Paseo Ahumada, a la manera del

Cristo de Elqui de Parra, por medio del cual y en un discurso delirante va estableciendo una crítica de claras referencialidades políticas a un tiempo que establece la elemental relación de Cristo como metáfora de los perseguidos y marginados: "Cristo Señor de la Mendicidad General", es al mismo tiempo el ejecutado político, "el que apareció muerto bajo otro nombre", el ladrón que se da a la fuga con "aferrado a unos miserables zapatos nuevos", el suicida que se inmola exigiendo la libertad de sus hijos (cifrada alusión al suicidio de Sebastián Acevedo para obtener la libertad de sus hijos), las víctimas de la represión política ("blanco de una bala loca"), el allanado, el torturado, todos son parte del sacrificio de una sociedad, cuya única voz es la de un profeta delirante.

El poema "Noticias de un astronauta del futuro candidato a la presidencia del mundo" es de una ambigüedad evidente. Carmen Foxley cree ver aquí una alusión paródica a la figura de Huidobro, candidato a la presidencia de Chile, y una alusión seria a la caída de Altazor⁴⁰. Resulta difícil sin embargo confirmar la primera impresión. El texto, pienso, más allá de sus relaciones con noción de la caída de este astronauta, candidato a la presidencia del mundo no es un metatexto sobre la poesía, sino sobre la economía. El astronauta sustituye la figura de la poesía como instrumento irregular de conocimiento por la figura de la economía como rectora de la vida. El astronauta que aterriza en el Paseo Ahumada es un "simple tecnócrata divinamente preparado", por lo que el texto puede ser leído como una ironía de la economía de libre mercado convertido en dogma de fe, tan propio de esta etapa de la dictadura. Desconectado de la realidad el astronauta viene de Venus o Saturno, observa "el futuro del país". La ausencia de metafísica lo define:

⁴⁰ Cf. *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*, p. 257.

No es el Mensajero de la Nada y sus Misterios
No viene de visita como la Sombra a la tierra después de haberse ganado una
precipitación al abismo
No viene a escribir *Une saison en Enfer*
ni a divulgar las ciencias ocultas ni a la mera ciencia que avec son exposante
nécessaire d'inutilité et d'absolu

El astronauta arde sobre la cabeza del Pingüino, que podría no ser más que su tomacorrientes, es decir el astronauta se alimenta de la miseria, vive de la miseria que otros padecen golpeando su tambor. La crítica de Lihn al neoliberalismo es posiblemente una de las primeras respuestas poéticas en la poesía chilena a la imposición de un régimen económico cuyas consecuencias las sufrieron los sectores más frágiles de la sociedad.

La relación con el lenguaje poético de la vanguardia y, en especial, con la poesía militante ocupa un espacio privilegiado en este libro-periódico de denuncia. Un ejemplo claro de este debate lo encontramos en el poema "Canto General" que se define en rigor como un "canto particular" a los seres anónimos y marginales, metáforas de una historia también anónima, marginal y, en un sentido más preciso, también fragmentada. El poeta se define por su definición contextual e histórica: "Canto particular (que te interprete, pingüino), producto de la recesión y de otras restricciones". Esta abierta polémica con la propuesta de Neruda en *Canto General*, muestra hasta qué punto ha hecho crisis la concepción de una poesía militante enaltecedora del pueblo trabajador. Los proletarios de Lihn son mendigos y el poeta no puede hablar en nombre de nadie: "En una lengua muda tendría que cantar y que no generalizara". En tanto su poesía está irónicamente definida por las condiciones materiales de la historia se asemeja a un producto desechable (en lo económico) y censurada (en lo político): "en una lengua de plástico debiera / intrínsecamente amordazada y, por supuesto, desechable Usted le da cuerda / y ella dice su

Canto General sin necesidad de la pila eléctrica...” El texto en este sentido no admite dudas “porque las condiciones están dadas de otra manera y así nosotros dados de otra manera”. Cuando el hablante recurre a la tónica del ubi sunt, sabe que no hace una pregunta retórica, sino una pregunta con una respuesta evidente: “¿Dónde están? En la lista de los desaparecidos”. El poema denuncia a un tiempo que observa que ante esa violencia la poesía poco puede hacer, como no sea convertirse en un registro y en un testimonio de su tiempo. Detrás de su crítica de la poesía social, aparece otro modo de hacer poesía social, poesía que surge de la constatación directa de los hechos, de una escritura que sitúa el lugar de la historia en el espacio de la ausencia de las mistificaciones, en la necesidad de un nuevo Canto General, porque ya son imposibles las particularidades, en rigor el *Canto General* de Neruda es un canto caso a caso, mientras el “Canto Particular” de Lihn es un canto sin individualizaciones:

No hacemos nada, no decimos nada
 ¿Con qué ropa subir ahora al Macchu Picchu
 y abarcar, con tan buena acústica, el pastel entero de la historia
 siendo que ella se nos está quemando en las manos? (...)
 ¿Quién paternalizaría con el cortapiedras o el hijo de la turquesa
 como si esos desaparecidos no figuraran en la guía telefónica?
 Los muertos de nuestro tiempo acostumbran a suicidarse
 Canto General a los héroes, que caen como grandes actores desconocidos en el
 campo del simulacro defendiendo a sus ajusticiadores de la luz pública
 a los desfigurados que sirven de combustible para que rebrote la llama a las momias
 prematuras
 Canto General y no caso por caso
 porque el cantante está afásico
 Guarda cama de sólo pensar en el río y de pensar en el río a esos cuerpos cortados
 que derivan hacia su segunda muerte
 la muerte de sus nombres en el mar
 anonimato en grande y for ever.

El volumen *La aparición de la virgen* es otro modo de enfrentarse a las

circunstancias políticas impuestas por la dictadura militar. Sólo un breve comentario. Se trata de un texto que hace de la parodia y la ironía sus recursos más sobresalientes al llevar a sus límites la idea de la sociedad represiva como simulacro. En rigor, reprimir es establecer un simulacro, una falsificación de los hechos. El poema surge de una circunstancia concreta: el intento de la dictadura por aprovechar la psicosis colectiva producida por la supuesta “aparición de la virgen”. El hecho que fue recogido abundantemente por la prensa consistió en la escenificación en varias ocasiones, por los aparatos de seguridad, del montaje de un burdo acto místico, que sirvió para la alienación colectiva y para la manipulación ideológica, pues la Virgen se prestó para apoyar al régimen, criticar a sus opositores, y para llamar al inmovilismo social, en un momento de gran polarización política en Chile.⁴¹ El poema vuelve sobre el problema de la realidad, para evidenciar que frente a ella no hay discurso que valga: “La realidad es el único libro que nos hace sufrir / La realidad es la única película que nos quita el sueño”. ¿Cuál es ahora esa realidad? La de los aparatos represivos, la de “los sádicos cineastas” que “filman y escriben

⁴¹ Sobre este peculiar asunto Lihn se refiere en el año 1986, antes de la publicación del libro, a este texto que entonces se titulaba *Conversación con la Biblia*: “Estaba haciendo un libro que se llama *Conversación con la Biblia*, que es más o menos del mismo tono que del *Paseo Ahumada*, motivado por una aparición falsa de la Virgen, que organizó aparentemente la CNI en una localidad cercana a Viña que se llama Villa Alemana.

Resulta que apareció la Virgen, dio fe de ello un niño medio raro. Un niño con problemas psicológicos muy graves que apareció en la localidad, fue con un cura y dijo que había dialogado con la Virgen. La Iglesia se dio cuenta del asunto y tuvo que pronunciarse. Al principio lo hizo con duda, no descartó completamente la posibilidad. Una cosa que me parece increíble, que todavía pueda aparecerse la Virgen y que la jerarquía estudie el caso. Hicieron una investigación y descubrieron irregularidades en la aparición, en el lenguaje, en las cosas que empezó a decir, hasta en ciertas cosas que ocurrían en el espacio físico. Se descubrió que había cañerías para lanzar agua. El arzobispado de Valparaíso decretó que esta aparición era fraudelenta, que la Virgen no hablaba así ni tenía ciertos intereses, porque ya estaba mandando recados de orden político, se estaba facitizando a pasos agigantados.” Luis Rebaza: “Enrique Lihn: el poema de la miseria en la economía de libre mercado” (entrevista), *Casa del tiempo* 95, Vol. X, junio de 1990, p. 44.

en vivo y en directo / En sus cárceles secretas // Son esos los que no me dejan dormir tranquilo" (p. 2). En el poema hablan como ya es frecuente en Lihn voces diversas: predicadores, astrólogos, feligreses, etc. Y el registro de elementos parodiados es por lo mismo amplio: el discurso de la iglesia, oraciones religiosas y detrás de todo el discurso de la manipulación. Visible es el discurso paródico en relación con la conocida oración mariana que Lihn utiliza para establecer un discurso de denotativo en sus implicancias políticas sin llegar a construir un antipoema:

Libranos de las falsas apariciones
No hagan de tu nombre contraseña
Ni de tu tronco, leña los irreconocibles
Ni de tu leña, un fuego satánico
Si eres el faro del otro mundo en éste
Será para los náufragos de buena voluntad
Y fuiste sin pecado concebida
Para que ciertos pecados te resultaran inconcebibles
Apágate a la vista de aquestos tiburones
Libranos de no caer en sus fauces secretas
Llena eres de recursos de amparo
Bendita eres entre todas las pobladoras
No me dejes caer en la indiferencia. Amen.
(p. 4)

Es interesante advertir que más allá del registro paródico el poema se convierte en su verso final en una auténtica petición del sujeto hablante: no caer en la indiferencia, es mantenerse alerta y de uno o de otro modo realizar una poesía comprometida sin las claves que su tradición y su estatuto retórico supone. Es lo que ocurre en "Saldos del Paseo Ahumada" (p. 14) que en su fragmento central parodia el "cogito ergo sum". Por más que la escritura aparezca en los cuatro primeros versos como un ejercicio inútil tan en la línea de la metapoesía de Lihn, el verso final otorga a su poesía todo el valor de denuncia que el

poeta pretende con estos versos:

Escribo para desquitarme de la inacción que significa escribir
Escribo como alguien compra un número de la lotería atrasado
Escribo de parte de los perdedores para la inmortalidad
Escribo sin voz por amor a la Letra
Escribo, luego el otro existe.
(p. 14)

De este modo la poesía de Lihn en una de sus etapas se construye como un discurso decididamente político, testimonial y de denuncia, aunque las claves poco tenga ya que ver con ese discurso que tradicionalmente se ha conocido como poesía política. En todo caso se trata de un terreno en el que las preguntas sobre la ontología de lo real tienen ya poco sentido puestos en contraste con "la mecánica de la violencia" (p. 15). Desde la voz afásica del sujeto escéptico la poesía todavía da vida al otro, en ese desplazamiento que va del yo al nosotros.

4. En el transcurso de nuestra lectura hemos advertido la clara inscripción de la poesía de Enrique Lihn en la tradición de la vanguardia y, en particular, en el territorio de lo que hemos definido como el proyecto arte-vida. Se trata de una escritura a contrapelo de este proyecto, pero que no abandona su discusión y la experimentación con el lenguaje que le define. Su peculiar concepción de la "poesía situada" es además uno de los elementos que le permite explorar en el terreno de los problemas de representación del lenguaje poético. En este terreno nos encontramos con uno de los elementos que define su producción: la

fuerte autorreflexividad y conciencia de la escritura. Ciertamente, además, que su poesía además muestra una clara evolución desde una inicial preocupación por problemas de tipo existencial, pasando por la metaescritura hasta un lenguaje que indaga en los problemas de la crítica social y política y de los discursos del autoritarismo, siempre en el terreno de las relaciones entre texto y realidad. Su poesía es en una primera lectura sobre todo una indagación en el lenguaje, pero por esta vía aborda las relaciones que el lenguaje poético establece con el curso de la dinámica de ese otro discurso que lo provoca.

Lo que nos interesa destacar ahora es que la poesía de Lihn desde sus inicios convierte en elemento central de sus preocupaciones el problema de la literatura como representación y toda su obra se orienta en el esfuerzo por superar una poesía como pura desconfianza en el lenguaje. Al incorporar la idea de una poesía situada se pasa del debate metapoético al debate extratextual; Lihn no hace de su poesía un mero ejercicio metatextual del texto cerrado y vuelto sobre sí mismo, sino que al incorporar dimensiones referenciales, testimoniales, autobiográficas, filosóficas, posibilita que sus textos vuelva sobre el sin sentido de una literatura onanista tan frecuente en la producción literaria del último tiempo. La exhibición de sus propias contradicciones, de sus dudas sobre la eficacia de la palabra, permiten una ruptura de la literatura como pura inmanencia para obligar a un ejercicio de lectura que despliegue el conjunto de las estrategias comunicativas del discurso poético.

De las emociones seguramente la más pura es la tristeza, y en ese estado puro es cuando se transforma en una fuerza creadora, suficiente como para leer y comprender fragmentos de la realidad. Ese estado sentimental equiparable al perverso placer de la contemplación del sinsentido, es posible sólo en aquellos que sueñan, en quienes alimentan contradictoriamente un sentido utópico en su manera de estar, en su manera de hacerse

presentes en la actividad creadora. Cuando se quiere hablar seriamente de la tristeza es necesario hablar de sus vinculaciones con la vida, en el espacio que permite la comprensión de que no es posible participar del todo en la fiesta, o que se participa por exclusión del ejercicio de la vida. Ese es uno de los alimentos centrales del hacer poético.

CAPÍTULO III

ÓSCAR HAHN: CUANDO LOS GRANDES SÍMBOLOS HUYEN DESPAVORIDOS

La poesía de Óscar Hahn (1938) representa en la poesía chilena producida a partir de mediados de siglo, una aventura creativa definida por su excentricidad y singularidad en el contexto de la lírica hispanoamericana, al fusionar tradiciones poéticas aparentemente dispares. Pese a la fuerte conciencia escritural que se advierte en su poesía, Hahn es un poeta más bien parco en definiciones acerca de su propio quehacer. En todo caso destaca su voluntad por integrar dos tradiciones aparentemente contradictorias: sus fuentes provienen de la poesía medieval, especialmente de las "danzas de la muerte", en su visión carnavalescamente festiva del tema mortuorio, y de la poesía renacentista y barroca hispánica en extraña fusión con la lírica simbolista y de vanguardia.¹

El registro literario y culterano de su poesía entra en relación con registros verbales de, digámoslo con una frase periodística, "rabiosa actualidad", pues Hahn ha sabido incorporar, no pocas veces el lenguaje callejero y coprolálico del español de Chile, otorgando a sus poemas una ambivalencia temporal resuelta siempre en función del presente; contrastes diacrónicos y diastráticos que hacen de su poesía un espacio de intersección semántica y comunicativa que niega estatuto a la estabilidad, pues en el presente

¹ "Cuando tenía dieciséis o diecisiete años, leía bastante a los poetas españoles del siglo XV, especialmente aquellos textos dedicados al tema de la muerte -desde luego, la famosa Danza de la muerte, las Coplas de Jorge Manrique, y otros poemas, todos relacionados con el tema de la muerte, que aparecían en los cancioneros españoles del siglo XV. Después de eso tuve un período en que leí muchísima poesía española de los siglos XVI y XVII, fundamentalmente, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, sobre todo, que leía todo el tiempo, que releía, Góngora y Quevedo.

Luego, paralelamente a eso, leí bastante algunos poetas franceses, como François Villon, Rimbaud, Apollinaire, y algunos poetas chilenos, fundamentalmente Vicente Huidobro, lo cual era muy extraño porque en ese tiempo la figura era Neruda, digamos, lo que los poetas jóvenes leían era Neruda." Martha Ann Garavedian: "Entrevista con Óscar Hahn", *Revista Chilena de Literatura* 35, 1990, p. 141.

Cf. también: Antonio de la Fuente: "Poeta Óscar Hahn: soy un hijo ilegítimo de Arthur Rimbaud y San Juan de la Cruz" (entrevista), *La Bicicleta* 16, Santiago de Chile, octubre de 1981, p. 23.

desde el que se sitúa la abstracta voz de este hablante algo ha hecho trizas.

La poesía de Hahn se ofrece básicamente bajo la apariencia un sistema mimético de la tradición clásica, lo que permite advertir en su lenguaje ciertas preocupaciones en el modo de representación de la realidad que pueden ser definidas como neomanieristas, según veremos. La "condición manierista" como modo de producción ha sido estudiada como un rasgo caracterizador de la poesía hispanoamericana de mediados de siglo en poetas como Carlos Germán Belli y Enrique Lihn². Por esta razón la crítica lo ha considerado un escritor atípico dentro de la promoción del 60, respecto de la cual el mismo Hahn ha establecido distancias del caso³. Se trata, sin embargo, de una atipicidad que ofrece un sistema de significaciones de claras marcas epocales.

Óscar Hahn nació en el norte de Chile, en Iquique, es profesor de Castellano por la Universidad de Chile, comenzó su carrera docente en la sede Arica de esta Universidad, la

² Es el propósito, por ejemplo, de la tesis doctoral de Christine Legault, dirigida curiosamente por Óscar Hahn, que estudia la obra de Carlos Germán Belli y Enrique Lihn en el marco del manierismo hispanoamericano: *Poesía hispanoamericana postvanguardista y manierismo: Dimensiones formales de una intertextualidad cultural*. University of Iowa, 1987, 137 págs. También para el caso de Lihn el libro de Carmen Foxley: *Enrique Lihn: escritura excéntrica y modernidad*, ya citado.

³ En la entrevista realizada por Martha Ann Garabedian, Óscar Hahn ha señalado en relación con este asunto: "Yo soy considerado como un miembro de la llamada promoción poética chilena de 1960. Sin embargo, yo creo que mi poesía es muy distinta a la de los otros componentes de esa generación o promoción. Los otros poetas que son considerados de la misma promoción son Gonzalo Millán, Waldo Rojas, Omar Lara, Manuel Silva Acevedo, Jaime Quezada, Floridor Pérez, Federico Schopf. Si Ud. lee a los autores que yo acabo de nombrar, va a notar que hay una cierta semejanza en todos ellos. Claro, todos tienen su personalidad poética, pero Ud. nota un estilo parecido. En cambio, la poesía mía no tiene nada que ver con ellos. Yo he dicho en alguna entrevista que yo me considero un disidente de mi generación.

Ahora, si yo pertenezco a algún movimiento -creo que no. Es decir, habrá que hacer un estudio de la promoción entera y ver cuáles son los rasgos que ellos tienen en común y luego ver en qué medida yo comparto o no ciertos rasgos para poder identificar mi poesía. Desde luego, *Arte de morir* es un libro muy raro dentro de la poesía hispanoamericana actual." Op. cit., p. 143.

que debió continuar en la Universidad de Iowa a partir de 1974 como consecuencia del golpe militar. Ha publicado una obra breve pero fundamental en el panorama de la poesía hispanoamericana actual que incluye dos libros iniciales: *Esta rosa negra* (Santiago, 1961), breve colección de poemas que anticipa a un poeta de gran solidez, y *Agua final* (Lima, 1967, Antofagasta, 1967), que consolida la introducción del símbolo mortuario del agua en su poesía. Ambos pueden ser considerados preparatorios para la organización definitiva de *Arte de morir* (Buenos Aires, 1977, prólogo de Enrique Lihn) que reúne poemas de los dos libros anteriores más nuevos textos; la segunda edición en Santiago de Chile, 1979, incluye cuatro nuevos poemas: "Noche oscura del ojo", "Escrito con tiza" (que luego se integrará a *Mal de amor*), "Un ahogado pensativo a veces descende" y "Restricción de los desplazamientos nocturnos"; también existe una edición realizada en Lima con prólogo de Edgar O'Hara. *Mal de amor* (Santiago, 1981) que sufrió la curiosa consecuencia de ser censurado por la dictadura por supuestas razones morales, aporta un nuevo registro pero complementario a su anterior trabajo poético; la segunda edición (Santiago, 1986) incluye dos nuevos poemas: "Partitura" y "Televidente". El mismo Hahn ha reconocido en este libro un momento distinto, tanto por arrancar de una situación personal concreta como por su rápido proceso de creación, sólo cuatro meses, frente a los veinte años que abarca la escritura de *Arte de morir*⁴. Luego publica *Imágenes nucleares* (Santiago, 1983) que recoge

⁴ El poeta ha explicado este aspecto en diversas ocasiones, citamos una de ellas, para explicar este nuevo registro temático: "Una de las explicaciones que doy es la percepción del tiempo... Tuve la sensación de que no había mucho tiempo para hacer muchas cosas. En el caso de *Mal de amor* creo que coincidieron dos cosas: una fue este cambio de percepción y la otra la intensidad del sentimiento amoroso.(...) ...porque en el caso del tema de la muerte, que es el centro del libro anterior, el autor tiene una distancia con respecto al tema. Siempre es la muerte de otro, o es la muerte vista como abstracción. No se puede tener vivencia de la muerte porque habría que estar muerto ¿no? Entonces, ésta es una contradicción interna que se anula a sí misma. En el caso del tema del amor es distinto porque el amor es una vivencia interna. No

algunos poemas de tema apocalíptico ya incluidos en sus libros anteriores; *Flor de enamorados* (Santiago, 1987), en stricto sensu una reescritura que confía más en el original que en la nueva versión, una transposición del cancionero del mismo título (Barcelona, Casa Claudi Bornat, 1562) que vuelve, como es obvio, sobre el tema amoroso, y *Estrellas fijas en un cielo blanco* (Santiago, 1989), breve colección de sonetos.

Con excepción de *Flor de enamorados*, estas cuatro unidades poéticas se integran en *Tratado de sortilegios*⁵ (Madrid, 1992), que puede ser considerada su obra poética completa hasta ese momento, organizada en cuatro secciones correspondientes a títulos de sus libros anteriores: *Arte de morir* (34 poemas), *Imágenes nucleares* (6 poemas), *Mal de amor* (31 poemas) y *Estrellas fijas en un cielo blanco* (14 poemas). *Arte de morir* es la escenificación de la vida en movimiento, del constante fluir de las aguas, una de los símbolos más recurrentes de su poesía, como metáfora de la muerte, en juego con algún escaso poema sobre el amor (por ejemplo "Elevación de la amada", pp. 38-39). Se trata de poemas que surgen de una visión abstracta de la condición mortal humana, con excepción de tres poemas claramente situados: "Adolfo Hitler medita sobre el problema judío", esperpéntica visión dedicada "A los niños de Auschwitz" (p. 37); "Un ahogado pensativo a veces

es algo que está allá, en los otros. La muerte es algo que uno ve en los demás. En cambio el amor se siente en carne propia, por así decirlo. Yo escribí el libro después que la historia había terminado... De modo que el recuerdo (...) jugaba un papel fundamental en estos poemas. El libro era como una especie de diario que yo iba haciendo entre setiembre y diciembre del 80, y ese diario iba simplemente reflejando diversos estados de ánimo míos motivados por determinados recuerdos". En "Óscar Hahn, el heredero de los 'ismos'", Edgar O'Hara: *Isla Negra no es una isla: el canon poético chileno a comienzos de los ochenta. Entrevistas*. Valdivia, Barba de Palo, 1996, pp. 43-44.

⁵ Las citas de *Arte de morir*, *Imágenes nucleares*, *Mal de amor* y *Estrellas fijas en un cielo blanco*, corresponden a *Tratado de sortilegios*. Madrid, Hiperión, 1992, y se señalarán indicando la página entre paréntesis.

desciende", situado en "septiembre de 1973", y el más ambiguo "Restricción de los desplazamientos nocturnos". Los tres poemas en cuestión hacen, sin embargo, sistema con los poemas mortuorios del resto del libro. La segunda sección, *Imágenes nucleares*, ofrece la visión apocalíptica y milenarista de la muerte, de la amenaza nuclear a partir de la segunda guerra, en un lenguaje que evoca el "Apocalipsis" bíblico y sus alucinadas imágenes. *Mal de amor* no ofrece un descanso, pero sí un momento distinto en su poesía al poner como centro el tema amoroso, aunque en el momento del "dolorido sentir". *Estrellas fijas en un cielo blanco* reúne una colección de sonetos, forma tan del gusto del poeta, aunque se trate de sonetos que a veces recuerdan aquel de "trece versos" de Darío; poesía fuertemente autorreflexiva, neomanierista en su obsesión por la forma represiva del soneto, pero temáticamente en relación con los temas de la muerte y la violencia.

Su último volumen, *Versos robados*⁶ (1995), se ofrece como una virtual negación de la originalidad poética, lugar común a estas alturas de la literatura contemporánea, pero el título puede operar incluso irónicamente, porque tal vez como nunca antes Hahn ofrece un sistema de referencias, tan difícil de reconocer, tal vez por la fuerte atmósfera surrealista, onírica y fantasmagórica que ofrecen estos poemas⁷.

⁶ Madrid, Visor, 1995. Las citas de esta edición se señalarán indicándo solamente la página.

⁷ Hay que agregar a su trabajo poético una consistente actividad académica sobre literatura hispanoamericana y alguna ediciones críticas, por ejemplo, la antología *El cuento fantástico hispanoamericano* (México, 1978, segunda edición, 1982), el ensayo *Texto sobre texto. Aproximaciones a Herrera y Reissig, Huidobro, Borges, Cortázar, Lihn* (1984) y la edición de *Ecuatorial* de Vicente Huidobro (Santiago, 1978).

La producción de Óscar Hahn, poesía, traducciones y artículos, hasta el año 1989 ha sido ordenada por Pedro Lastra. Cf. Pedro Lastra y Enrique Lihn: *Asedios a Óscar Hahn*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1989.

1. Imitación diferencial y pugna del inconsciente

La crítica ha reaccionado de manera contradictoria ante la poesía de Óscar Hahn, a la que siempre se le ha reconocido una calidad y originalidad indiscutible en el contexto de la poesía hispanoamericana de estos días. Si se revisa, por ejemplo, la magnífica colección de estudios *Asedios a Óscar Hahn*, editada con ocasión sus 50 años por Pedro Lastra y Enrique Lihn, se le considera una obra "original y extemporánea"⁸, un escritor "agénere, desfasado o sincrónicamente incongruo"⁹. Pienso que esta condición de extemporaneidad nace del singular uso que Hahn hace de los materiales intertextuales a los que recurre. Es evidente que cualquier lectura de su poesía nos muestra un poeta que aparentemente se mimetiza en sus fuentes. Por sus poemas transitan sus lecturas de los clásicos españoles: "de tanta esquividad y apartamiento" (Garcilaso) de "Invocación al lenguaje" (p. 24), "O púrpura nevada o nieve roja" (Góngora) del poema del mismo título (p. 30), o el quijotesco, pero nada cervantino, "De tal manera mi razón enflaquece" (p. 32), o sus "danzas de la muerte" o sus canciones (por ejemplo "Canción de Blancaflor", (p. 22). Lo específico de este sistema intertextual no se inclina por la parodia tan usual en los poetas contemporáneos, sino por la "imitación diferencial" para utilizar la expresión de Gilbert Dubois¹⁰, que otorga a su poesía lo que Lihn ha llamado "doblaje mimético" (p. 98). Para

⁸ Cf. Gabriel Rosado: "Paradoja del arco: la poesía de Óscar Hahn", *Inti* 18-19, primavera de 1984, pp. 191-199. En *Asedios a Óscar Hahn*, p. 12.

⁹ Enrique Lihn: "Arte del *Arte de morir*: primera lectura de un libro de Óscar Hahn", *Texto Crítico* 4, mayo agosto de 1976, pp. 47-53, con el título de "Arte del *Arte de morir*" figuró como prólogo de la primera edición de este libro (1977). En *Asedios a Óscar Hahn*, p. 99.

¹⁰ *El manierismo*. Barcelona, Península, 1980, pp. 32-39.

Dubois la creación manierista se define por la importancia otorgada a la noción de imitación, por ser una escritura "a la manera de", de donde extrae esa fidelidad subversiva que lo caracteriza. La imitación manierista, en el caso de Hahn, se funda frecuentemente en este principio, pero al relacionar el modelo con estructuras formales y lingüísticas contemporáneas, no sólo las actualiza, sino que también produce un efecto desestabilizador que impide concentrarse sólo en las virtudes miméticas para abrirse a problemas actuales.

Creo que una vez más lo que se encuentra en su poesía son las paradojas de la representación del lenguaje. Tras el modelo está el sujeto que lucha contra la tiranía del lenguaje, como si se encontrara en una desesperada búsqueda de la identidad, por eso en su poesía cuesta establecer las relaciones tradicionales entre sujeto/objeto, *significante/significado*, *razón/imaginación*. El yo no termina de aflorar porque está tiranizado, reprimido, castigado por el lenguaje. Si en su poesía es tan relevante la figura de la muerte, es porque a ésta le toca representar el papel de la represión. La muerte es la tiranía del pensamiento, liberarse del lenguaje equivaldría a liberarse de la represión. El poema "Invocación al lenguaje" (p. 24) es un verdadero programa textual de este conflicto:

Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.
Ya me tienes cansado
de tanta esquividad y apartamiento,
con tus significantes y tus significados
y tu látigo húmedo
para *tiranizar mi pensamiento*.
Ahora te quiero ver, hijo de la grandísima,
porque me marchó al tiro al país de los mudos
y de los sordos y de los sordomudos.
Allí van a arrancarme la lengua de cuajo:
y sus raíces colgantes
serán expuestas adobadas en sal
al azote furibundo del sol.
Con vos quería hablar, hijo de la grandísima.

El poema no sólo es relevante por la voluntad de incorporar a un tema solemne, una

supuesta "invocación", un registro cotidiano y escatológico, sino también porque el poema representa el intento de hablar de tú a tú, en ese de "vos a vos" que es su versión peyorativa, con el lenguaje castigador, figura paterna represiva, a la que el sujeto alude como "hijo de la grandísima". La expresión es decidora, llama "hijo" a quien debe jugar el rol del padre. Hay que agregar que la expresión "hijo de la grandísima" en el español informal de Chile, alude al "hijo de la gran puta". ¿Quién es esa grandísima? Creo que la figura represiva por excelencia, encarnada en la metáfora de la amada esquiva (la casquivana) de Garcilaso, la ideología castigadora y, por cierto, dado el contexto en el que aparece, la misma literatura y el "orden del discurso". El lenguaje es la represión que tiraniza el pensamiento, el húmedo látigo de la lengua, "la bella nadadora" de Huidobro (*Altazor*) relevada de su rol puramente placentero y sensual.

La relación entre sexualidad y represión es otro elemento interesante. La lengua reprimida convertida en "látigo húmedo" no tiene redención: la disociación, la escisión, la separatividad establecida entre significante y significado, alude a estas dicotomías no resueltas entre conciencia e inconciencia. De ahí que el hablante se condene al castigo de marcharse al país de los mudos, espacio de la libertad, al país de los sordos y de los sordomudos, triple barrera entre la figura logocéntrica y el yo. El castigo sobre el cuerpo es más que una metáfora: el yo no se castiga sólo con el silencio, sino con la agresión de arrancarse la lengua de cuajo y exponerla adobada en la sal purificadora al azote masoquista del sol liberador de la vida. La relación del lenguaje con el silencio sólo se entiende si se relaciona con la idea de la muerte que atraviesa este libro. La ascética perversa a la que recurre es parte de un proceso más amplio en su poesía que no sólo abarca poemas similares, sino que además el tránsito de *Arte de morir* a *Mal de amor* es el espacio que media en la

profundización de este trabajo desestabilizador de los sentidos y de la poesía como escenario del ocaso del sentido.

Volvamos a Dubois para entender que para los manieristas "la verdadera vida no existe" si no es como reflejo, imágenes de imágenes; condenado a imitar por la fuerza de las cosas el sujeto tiende a la minimización, a su desaparición en los laberintos y los meandros del mimetismo, de ahí su huida hacia el dominio de las formas para buscar su unidad e identidad (cf. pp. 27-31). Esta dialéctica es la que permite hablar de "imitación diferencial", término que encierra en sí un verdadero oximoron, pues por medio de la imitación expresa su identidad con el modelo, por medio de la diferencia su identidad consigo mismo. Digamos que en Hahn la imitación está dada por la recurrencia a modelos emblemáticos de la cultura y de la literatura, pero de modo ecléctico, su diferencia por situarlos en encrucijadas inesperadas y contemporáneas que surgen del afán aparentemente carnavalizador de su escritura.

Si *Arte de morir* se construye sobre la metáfora del ojo y la mirada como ha planteado en un interesante trabajo Nick Hill¹¹, la metáfora de la mano es un verdadero emblema en *Estrellas fijas en un cielo blanco*, la serie de sonetos sobre la escritura ensayados por Hahn. Ver en todas partes la mano del artista es ya considerar la obra en un sentido manierizante: "el manierismo va más lejos porque hace que se vea esa mano"¹². En la poesía las manos no se dibujan, se escriben, y es lo que hace Hahn en sus sonetos. Escribir sonetos es escribir en una noche donde las estrellas proyectan su luz extinguidas hace ya

¹¹ Cf. "Óscar Hahn o el arte de mirar", *Revista Chilena de Literatura* 20, 1982, pp. 99-112. En: *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 39-50.

¹² Dubois, p. 16.

millones de años, la fijeza de las estrellas (los sonetos) irradia su luz propia cuyo "fulgor todavía nos alcanza / sea por vista o por astrología" (p. 103). De los catorce sonetos de este volumen, al menos seis aluden directamente a la metáfora de la mano y en algunos casos específicamente a la mano que escribe. En "Descendiente de cuervo o gallinazo" (p. 113) la mano es el lugar de la incapacidad expresiva, por lo que irónicamente la extensión de la mano del poeta (la pluma) "ni vuela ni aletea", descendiente de "cuervo o gallinazo" y no "de gallo de pelea". El energúmeno de Lihn, loro o plumífero es aquí pájaro menos colorido.

Al parecer el soneto produce en los poetas actuales el inevitable efecto de servir como pretexto para aludir a la imposibilidad de la escritura. Es verdad que la tradición sonetista es admirable, pero siendo el tema del soneto el soneto mismo, en la poesía reciente el soneto es también el lugar del silencio. El energúmeno de Lihn, loro o plumífero es aquí plumífero menos colorido. El "Soneto manco" (p. 109) es aún más gráfico: la mano cobra vida y autonomía, la mano que escribe es la mano del ladrón que se mete donde no debe: con la mano en la musa que es como decir con las manos en la masa:

Mi mano acecha: se repliega ufana
y salta encima de tu mano: no
vaya a ser que me pille al fin tu hermana
con la mano en la musa digo yo

Tu mano ajena me quitó la pena:
la mano de tu hermana me la dio
Desde la rabia de tu hermana buena
qué pesada su mano me cayó

Juego de hermanas juego de villanas
gritó la madre oliendo el gran secreto
mientras cortaba mis dos manos sanas
Porque yo me respeto no me arranco
y aquí estoy escribiendo este soneto
manco

El juego irónico es relevante: la escritura al igual que la empresa amorosa tiene sus peligros: el castigo de la madre, la gran madre de la literatura (figura homóloga del lenguaje, el hijo de la grandísima). El cierre del poema juega precisamente con la imposibilidad de completar el endecasílabo final porque el poeta se ha quedado manco, a la vez que el soneto en sí deja el espacio vacío de su silencio. Se trata es obvio de la inserción en la tradición de la poesía sobre la poesía, esto es, de la poesía como gimnasia de la lengua detrás de la cual siempre está la nada, el silencio. Pero el poeta escribe, no arranca, no sabe por qué escribe como no sea por culpa de bestias, fantasmas, "góngoras, san juan, rimbaud" ("¿Por qué escribe?", p. 110).

Otro soneto clave en esta percepción de la escritura como aventura de conocimiento imposible es "Figura sentada con las manos en la barbilla" (p. 105), la figura del pensador sirve como metáfora del escritor contemporáneo, que descubre la clausura de la poesía como conocimiento del ser y de la imposibilidad de expresar lo inefable, sin embargo, no existen opciones, sino la simple constatación de esta certeza. De algún modo se advierte en esta revisión de la aventura romántica una vuelta persistente a un mismo lugar, como si el poeta necesitara hollar nuevamente los gastados caminos de una aventura inconclusa, para reiterar el mismo camino de fracaso de la vanguardia, sólo que ahora ya sin ilusión que lo justifique:

Abrí las siete puertas del deseo
y no hallé adentro cosa deseable:
y he buscado que hable lo inefable
pero se expresa a puro balbuceo.

Nuevamente el pensamiento es visto en el laberinto, con la sensación categórica de haberse equivocado en lo ejecutado (como diría Pablo de Rokha), la búsqueda de otros

caminos alternativos encuentra sólo la confusión, el enredo y cuando quiere parirse a sí mismo es decapitado por una estatua de sal. La utilización del mito bíblico de la mujer de Lot resulta desconcertante, en la medida en que la figura castigada se vuelve ahora castigadora, como si la poesía fuera la mujer de Lot antes castigada y dispuesta ahora a castigar a todo aquel que quiera romper con el orden de la escritura, con las leyes sagradas: "Como queriendo darse a luz husmea: / asoma la cabeza: balbucea / y una estatua de sal lo decapita".

Finalmente el soneto de cierre, "Reloj de arena" (p. 116) se dirige ahora al lector a la manera de Baudelaire y su hipócrita lector: "Desdichado lector tuya es la mano / que puso en marcha este reloj de arena". Las líneas del soneto asemejan a un reloj de arena desgranándose, de peldaño en peldaño, de verso en verso, hacia la nada: "Se te acaba la arena: no hay demora / Despídete lector: llegó tu hora".

2. En las aguas del río Oscuro

La obsesión poética de Hahn es sin lugar a dudas el tema de la nada. Su escritura, desde el primer poema de *Arte de morir*, aparece frecuentemente construida bajo la figura de la danza carnavalesca medieval donde las jerarquías se han perdido en un irrefrenable movimiento antinómico y desjerarquizador en su aire de copla mayor y de danza macabra:

Venid a la danza mortal los nacidos
Gamuzas y ojotas venid a la danza
Aquí no se inclina jamás la balanza
Lacayos y reyes lanzando bufidos

Tomados del brazo ya danzan unidos
Un ropavejero será tu pareja
Tendrás que entregarle tu carne más vieja
Y en puro esqueleto dar saltos tullidos

No es casual que sea éste precisamente el poema que abre *Arte de morir*, danza de la vida y la muerte, de los significantes y los significados, del sujeto y el objeto. Pero la danza macabra recoge en Hahn su síntesis histórica, es decir el paso del género didáctico al género satírico, de la norma a la transgresión. Lo interesante es que la aventura carnavalesca no alcanza el territorio de lo cómico, el humor es apenas una mueca, tal vez porque la ruptura no se produce, tal vez porque al sujeto, que debe destruir y ridiculizar, algo siempre lo excede. Hay algo trágico en toda carnavalización y en este caso porque no se puede evitar la danza de los mortales, porque el carnaval no termina al volver la luz, ni con el entierro de la sardina, más bien el carnaval es un espacio del que se quiere escapar pero no hay escapatoria alguna.

Este escenario carnavalesco es el que construye en *Arte de morir*, básicamente un libro sobre el tema de la muerte, la ausencia y la nada, como ha insistido la crítica que se ha ocupado de este volumen. Lo que nos interesa ahora es el modo como se construye el hablante que transita por estos poemas. En un arriesgado trabajo Jaime Giordano señala que en la poesía de Hahn la figura tradicional del hablante ha muerto:

Lo importante es que ha desaparecido la necesidad de un sujeto depositario de los valores líricos, del cual su discurso pretende ser sólo un reflejo. El discurso se ha liberado como escritura de toda dependencia de un faro subjetivo iluminador, justificador. Si no ha desaparecido la autorreferencia a un hablante, lo que es lógico que no suceda, este hablante ha dejado de ser una sustancia, un fundamento.¹³

¹³ "Nota sobre Óscar Hahn y la poesía actual", *Asedios a Óscar Hahn*, op. cit., p. 95.

Es cierto que esta afirmación es indiscutible en relación con la dimensión biográfica más inmediata, que en Hahn no existe una historia de vida posible de seguir, como todavía ocurre, por ejemplo, en Enrique Lihn. Pienso que el análisis válido sobre todo para *Arte de morir*, no lo es tanto para *Mal de amor*, que Giordano utiliza como base de su ejemplificación. En *Mal de amor*, más allá de las escasas referencias autobiográficas, se construye una narratología claramente perceptible, una historia vital donde el sujeto desde su devaluación y diferimiento recupera un indiscutible sello personal.

En *Arte de morir* escasean, de modo evidente, las referencias al sujeto, a su situación espacio-temporal, y, en definitiva, al cuerpo y la subjetividad del hablante. Los poemas parecen contruidos desde la pura abstracción pues la muerte no se vive como participación, sino como concepto. El elemento que sirve de conductor de esta presencia de lo mortuorio es la idea heraclitiana del movimiento, simbolizado en el elemento básico del agua. El poema "Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo" (pp. 26-27), muestra gráficamente estos dos elementos que estamos señalando. Por un lado se trata de un poema regido por la abstracción conceptual, por otro las referencias al sujeto y a su situación espacial son del todo nulas. El poema carece de toda referencia al yo subjetivo del poeta, incluso como pura categoría personal. A lo más encontramos la utilización eventual de la primera persona del plural, pero a la manera de afirmaciones lógicas que involucran al género humano en su globalidad: "No nos bañamos dos veces en el mismo río / No entramos dos veces en el mismo cuerpo / No nos mojamos dos veces en la misma muerte".

La alusión a la figura de Heráclito es, por otra, decidora de la actitud ideológica que atraviesa la poesía de Hahn en todo su recorrido. Su poesía es una exhibición precisamente del constante fluir heraclitiano, del "Oscuro devenir", y de la inestabilidad de la naturaleza

y del mundo, encarnada en la presencia de la muerte, sello antinómico del ser, explicación de su movimiento. El poema ha sido comentado como muestra de la proyección del pensamiento del filósofo de Éfeso en la poesía de Hahn¹⁴: la identificación de sus símbolos más visibles (agua y fuego), la noción de cambio e inestabilidad, su dinámica de ascenso y descenso, la indisolubilidad de la vida y la muerte, que Edgar O'Hara ha establecido como unidad de la poesía de Hahn:

Creo percibir una unidad -no sé si llamarla anterior o posterior, situada consciente o inconscientemente en la obra- que facilita el *hábitat* del lenguaje como forma de expresión lírica, el amor como continuidad inacabable y la muerte como constante regresión a una de las leyes físicas: la energía transformada.¹⁵

El poema es una escritura cifrada, fuertemente simbólica como suele ser la concentrada poesía de Hahn. Pese a la idea de movimiento el poema parece detenido en la contemplación de la figura del filósofo al convertir en situación biográfica las bases de su pensamiento: "Heráclito vivía en un río de Éfeso / encerrado en la placenta del sueño / lejos de los dormidos de la ribera". Este terceto inicial convierte la famosa metáfora "no nos bañamos dos veces en el mismo río" en el espacio de su existencia, en su vivienda, reforzado por el amniótico líquido uterino y en contraste con los "dormidos de la ribera", es decir, de quienes no se han acercado a esa conciencia de la existencia como fluir. El retrato establece un soberbio juego de palabras: "Heráclito tenía una barba luenga / y una lengua larga para lamerte mejor". La barba luenga proyecta su presencia hasta el presente intemporal del hablante, su humedad (nuevo símbolo del agua mortuoria) moja ese presente. Heráclito lame

¹⁴ Cf. Gabriel Rosado: "Paradoja del arco: la poesía de Óscar Hahn", op. cit.

¹⁵ "Óscar Hahn en sus transformaciones", "Prólogo" a *Arte de morir*, 3ª ed., Lima, Ruray, 1981, pp. 7-12. En *Asedios a Óscar Hahn*, p. 59.

como un perro. La figura del perro es otra de las manifestaciones simbólicas de la muerte, presente hacia en los momentos finales del mismo poema: "y el Can entierra en el cielo sus huesos", pero está presente además en el perro funerario que siempre llega puntual a su cita de "Canis familiaris" (p. 31).

Por lo mismo el hablante repite bajo diversas formas la máxima de Heráclito: "No nos bañamos dos veces en el mismo río...". Pero Heráclito realiza un movimiento inverso, no "baja", sino "sube" a bordo de un tonel por el río "Oscuro", hacia su propia destrucción, como si su pensamiento por el hecho de haber sido formulado estableciera el movimiento y no a la inversa. Heráclito se mueve en los antípodas de Parménides, en el poema el pensador que encarna la rigidez, la permanencia, la duración frente al cambio. El camino inverso, a contracorriente de Heráclito, lo lleva en dirección a sus orígenes a su propia juventud hasta desembocar en la biblioteca de Londres con la barba más negra, es decir, más joven y potente: "A bordo de un tonel sube el Oscuro / en dirección a los rápidos rápidos / a contracorriente de Parménides / y desemboca en la Biblioteca de Londres / con la barba más negra y ancestros de aire".

El enfrentamiento de Heráclito y Parménides, quien vivía en "un bloque de hielo / y se bañaba siempre en el mismo bloque", se traduce en un choque estelar en el río Oscuro que golpea contra "los muros del espacio finito" para destrozarse "en astillas de hielo". El juego de contrastes entre movimiento/quietud, finitud/infinitud, instante/duración, en fin, entre Heráclito y Parménides, es manifestación de una verdadera constante metafórica de su poesía: el vuelo y la caída. No estoy seguro que como afirma Graciela Palau de Nemes, Hahn vea en este flujo y reflujo "una conversión no destructora, un dejar-de-ser para venir-

a-ser”¹⁶. El movimiento en Hahn suele seguir exactamente la senda inversa, y conducir a la nada, al vacío de la ausencia de certidumbres.

El poema continúa con una estrofa de cuatro verso de suyo misteriosa: “Si Heráclito no tuviera hidropesía / las clínicas se llenarían de agua / las camas blancas de arroyos enfermos / si Heráclito no tuviera hidropesía”. El misterio no está en la atribución a Heráclito de hidropesía, pues la leyenda sobre el filósofo ya lo había hecho, alguna misteriosa razón cómica debe existir en esta leyenda: el filósofo del agua con su cabeza inundada, anegada. Lo interesante surge de la proyección de la hidropesía de Heráclito hacia el presente, puesto que según el poema gracias a la hidropesía en cuestión las clínicas no se llenan de agua, ni las camas blancas de arroyos enfermos. El pensamiento de Heráclito es sanador, entonces, en su conciencia no se combate lo inevitable, la certeza del fluir constante, pero esa conciencia permite cierta necesaria lucidez. Enfrentarse a la condición humana es enfrentarse a la aceptación de esta certeza. Heráclito es parte del cosmos, en el Corral de las Constelaciones los astros se disputan su cuerpo: “Y en el Corral de las Constelaciones / los animales luminosos disputan / los desperdicios de su cuerpo encallado / la Osa chupa la miel de sus vértebras / el pez desgarrar sus carnes con algas / y el Can entierra en el cielo sus huesos”. Las estrellas, esos magníficos animales luminosos, se alimentan de su cuerpo encallado. El fin de Heráclito es el naufragio, integrado a una cosmogonía cuya única detención es la seguridad del movimiento permanente.

¹⁶ “La ‘poesía en movimiento’ de Óscar Hahn”, *Ínsula* 362, enero de 1977, pp. 10-15. En *Asedios a Óscar Hahn*, op. cit., p. 52.

El movimiento de subida vuelve finalmente a la tierra, el ascenso de Heráclito hasta estrellarse contra el cielo, se convierte ahora en un descenso vertiginoso, en una multitud de aerolitos en dirección a la tierra, fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el suelo: "Heráclito vivía en el éter del Cosmos / y era una tempestad de aerolitos / en dirección a los Mares Terrestres". Es decir, el río de Heráclito avanza también hacia los mares de Manrique, por eso no es extraño el melancólico final del poema, Heráclito ahora es visto desde la sequedad, desde una triste alegría, desde un movimiento cansado: "Heráclito tenía el alma seca / y el vino triste y un aire soñoliento". Aunque el poema no tiene referencias políticas o contextuales explícitas ha sido explicado por Hahn como un poema sobre el exilio que él mismo debió sufrir, posiblemente el destino de Heráclito y en su pensamiento de la vida como un permanente no estar en ninguna parte sea una metáfora adecuada para explicar el desarraigo y el extrañamiento.¹⁷

3. **Detrás de todo gran amor la nada acecha**

El tema amoroso es un registro que atraviesa la poesía mortuoria de Hahn de manera escasa, pero significativa en *Arte de morir*, y de modo pleno en *Mal de amor*. En *Arte de Morir* se incluye un poema altamente significativo en esta línea: "Elevación de la amada" (pp. 38-39), que había sido incluido antes en *Esta rosa negra*, pero que ahora

¹⁷ Al respecto Hahn ha señalado lo siguiente: "Por esos años (se refiere al período 1974-1977 que corresponde a una etapa de permanencia en Maryland) escribí 'Fragmentos de Heráclito al estrellarse contra el cielo', que en el fondo es un poema sobre el exilio." Juan Andrés Piña: "Oscar Hahn: arte de amar, arte de morir", *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago de Chile, Pehuén, 1993, 2ª ed., pp. 177-178.

ofrece significativas variantes¹⁸. La versión final es la siguiente:

Qué es el hombre para que de él tengáis memoria
Para que de ella tengáis olvidos qué es la muerte
Los dioses que son para que de ellos tengáis angustias
Qué es la amada para que tengáis de ella insomnios

Cuál silencio puede ser más hondo
El que brilla en las llagas de la nada
O el que fulge después de tus sollozos
Como una lámpara invisible
Dulce es la aurora de las madre selvas
Dulce es
Dulce es el beso de la amada
Dulce es
Cuán dulce eres tú oh hurtadora de mi agónico sueño

Todos los adioses están escritos en el viento
Todas las palomas llevan adioses en las alas
Todos los ojos guardan un llanto no vertido
Y he aquí las palabras que no te he dicho
El amor rompe leyes
Nada contra contracorriente y sus ojos escuchan

¹⁸ La versión de *Esta rosa negra* ofrecía de modo casi idéntico la primera estrofa, manteniendo los signos de puntuación correspondientes y un uso arbitrario de las mayúsculas, además de algunos otros versos aislados, mientras a partir del verso seis en adelante es completamente reescrita en la versión definitiva de *Arte de morir*, que incluye además un epígrafe de Juan de la Cruz, del poema "Llama de amor viva", "Matando, muerte en vida la has trocado": "¿Qué es el Hombre, para que de él tengáis memoria?" / Para que de ella tengáis olvidos, ¿qué es la muerte? / Los dioses, ¿qué son, para que de ellos cojáis angustias? / ¿Qué es la Amada, para que tengáis de ella insomnios? // ¿¿Cuál silencio puede ser más hondo? / ¿El que aureola las llagas de la Nada, / o el que fulge después de Sus sollozos / como una lámpara invisible? // Dulce es la aurora de las madre selvas; / dulce es; / dulce es el beso de la Amada; / dulce es. /Cuán dulce eres tú, oh más vasta que las llanuras del vacío / donde acudo a pastar cielos / trocado en belfo de antiguo vellocino. // Si los descoloridos resplandores del huso enhebran / las cuencas del aire pétreo, / remotos alquimistas multiplican los panes de la muerte / en Infiernos y Cielos; / más tú, oh intacta arrobadora como el temblor / de los párpados que retienen / los amorosos llantos, / perpetuamente alientas con iguales resinas / escondiendo silencios en tu alcancía húmeda. / ¿Quién eres tú, quién eres tú, oh hurtadora de mi agónico sueño / para que de ti yo tenga amores? // Para beber tu imagen, he allí los labios entreabiertos del agua. / Así los aires vulnerados nutriéndose de flechas vivas. / Para beber tu alma, he aquí mi corazón cortado / por el filo de la noche. / Así los gitanos que se roban las trenzas / del crepúsculo, / para adornar sus fuentes de sol y cobre. // ¡Quién eres tú, quién eres tú, oh incandescida / por los musgos del tiempo, / para que de ti yo tenga muertes!

De rebeliones y quebrantos está hecho el amor

Hacia lo alto van los frutos maduros
Hacia la tierra el vuelo de los pájaros
Pero su condición no piérdese

De nosotros dos está hecho el amor

En una breve nota Carlos Germán Belli se ha afirmado en este poema para sostener que “como siempre ha ocurrido, la muerte va junto con el amor, en una tácita pugna en que Eros vence finalmente a la parca. Tal hecho queda demostrado cabalmente en las páginas de este hispanoamericano, no sólo en razón de que uno de los poemas más notables del libro, es justamente en honor de la mujer amada, sino porque allí, de principio a fin, el acto de escribir resulta la encarnación propia del acto de amor”¹⁹. Tal vez el juicio es desmedido, pero interesante para advertir esta pugna complementaria entre el amor y la muerte que parece abrirse espacio poco a poco en su poesía.

El texto se inicia con cuatro preguntas ontológicas bajo la tópica del ubi sunt: ¿Qué es el hombre?, ¿Qué es la muerte?, ¿Qué son los dioses?, ¿Qué es la amada? Pero relativizando el valor de dichas preguntas, como si no tuviera sentido hacerlas, o como si la metafísica cristiana de la muerte fuera absurda. La segunda estrofa opone la noción de vacío metafísica respecto del vacío existencial y personal. Así como no hay respuestas ante el silencio que surge de “las llagas de la nada”, tampoco las hay para el que surge después de los sollozos de la amada, nerudianamente dicho “como una lámpara invisible”. La tercera estrofa se convierte en un cántico que celebra las plenitudes del amor: “Dulce es el beso de

¹⁹ “Óscar Hahn, *Arte de morir*”, *Hispanamérica* 18, 1977, pp. 100-101. En *Asedios a Óscar Hahn*, p. 112.

la amada"²⁰, dulzura, sin embargo, portadora también de sus propias angustias e inquietudes: "Cuán dulce eres tú oh hurtadora de mi agónico sueño". La primera versión del poema era tal vez más explícita al oponer la dulzura de la amada a las "llanuras del vacío", de curiosa factura pastoril y mitológica: el hablante acude a "pastar cielos/ trocado en belfo de antiguo vellocino", es decir como en el relato mitológico elevarse como Hele y Frixo sobre el Helesponte. La fuerza de la amada parece aportar la posibilidad de una ruptura (al menos momentánea) de la tragedia de la nada y las llanuras del vacío.

El "régimen diurno" del poema, en la expresión de Gilbert Durand²¹, se refuerza por medio de imágenes aéreas que curiosamente instalan la posibilidad de la pérdida del objeto amoroso, esto es, la dialéctica plenitud/carencia: "Todos los adioses están escritos en el viento". Pero pese a esa certeza el poeta se afirma en las contradicciones propias de la experiencia amorosa: "El amor rompe leyes / Nada contra corriente y sus ojos escuchan / De rebeliones y quebrantos está hecho el amor". Nuevamente estamos en el río, en la

²⁰ La primera versión del poema opone con claridad "las llanuras del vacío" con la dulzura de la amada, que parece permitir el vuelo necesario para superar esas llagas metafísicas que angustian al hablante.

Javier Campos compara la visión de la muerte en Juan de la Cruz y Hahn motivado por el epígrafe de la primera versión ("Matando, muerte en vida la has trocado") que recoge la visión mística de la muerte como esperado momento de plenitud; la transformación de la muerte en vida en Juan de la Cruz, la esperada muerte del "muero, porque no muero" de Teresa de Ávila no tienen cabida en Hahn: "Para San Juan de la Cruz, el morir constituye una unión amorosa y de ningún modo es la caída en los abismos del vacío. Poesía que está fundamentada sobre una perfecta dialéctica cristiana de la vida y de la muerte, magistralmente plasmado en el verso arriba citado. En *Esta rosa negra*, en cambio, lo que siempre habrá será la oposición a la muerte macabra (la del exterminio y del vacío letal), y a la que cabe dentro de esa dialéctica cristiana de la muerte. Lo más importante es que otro tipo de amor, como un interminable sentimiento de permanencia, prevalezca más dentro de los límites terrenales y aéreos de la vida que en otros desconocidos más allá de la muerte." En "La transformación de la visión de la muerte en la poesía de Óscar Hahn", *La joven poesía chilena en el período 1961-1973*, p. 106.

²¹ *Las Estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Versión castellana de Mauro Armiño. Madrid, Taurus, 1981, pp. 61 y ss.

naturaleza acuática de la existencia humana, en un intento por evitar la llegada al mar²². Nadar contra corriente, ya hemos visto, es una imagen recurrente en Hahn de la resistencia humana a la inevitable muerte, no es porque el hablante crea que es posible evitarla, sino porque en esa resistencia se afirma lo mejor de la naturaleza humana, su deseo de permanencia. Este doble movimiento se advierte como dialéctica del vuelo y la caída: la elevación de los frutos humanos, el descenso inevitable de todo lo que se eleva. Es en ese movimiento, precisamente, donde se encuentra la naturaleza de la existencia amorosa, el sujeto acepta esta dialéctica, pues en ella se articula la vida: "Hacia lo alto van los frutos maduros / Hacia la tierra el vuelo de los pájaros / Pero su condición no piérdese". La afirmación final "De nosotros dos está hecho el amor" alude a esa condición transitoria de la fusión de los cuerpos, del anhelo de fusionar la diversidad en la unidad, pero en el poema no se produce la síntesis que se espera. Sólo se afirma que esa dualidad es parte del amor.

Esta dialéctica amorosa se proyecta a *Mal de amor*, la medieval enfermedad del amor como el "mal de ojo" es consecuencia de algo no buscado. El volumen deja ver tras sí las huellas de una experiencia real para el poeta. La dedicatoria es parte de ese gesto remotamente autobiográfico y testimonial y, al mismo tiempo, programa del juego contradictorio de la experiencia amorosa: "A mi bella enemiga cuyo nombre / no puede ser escrito aquí / sin escándalo". El breve poema inicial "Aerolito" (p. 69) vuelve sobre la idea del amor rompedor de leyes, de la alteración de un cierto orden: "La velocidad del amor

²² Creo que detrás de estos versos se intuye la dialéctica quevediana del amor como persistencia de la vida más allá de la muerte, del "amor constante más allá de la muerte": "mas de esotra parte en la ribera / dejará la memoria en donde ardía, / nadar sabe mi llama el agua fría / y perder respeto a ley severa."

rompe la barrera de lo real / y el mundo estalla en astillas de sueño / sin la menor consideración para los despiertos".

El poemario insiste en algunos registros del discurso amoroso que provienen de la tradición: la cercanía del sexo y la muerte, el amor como la lucha, la fusión del encuentro y la pérdida, la agresión mutua de los amantes, etc. El breve relato que atraviesa el poemario reconstruye la historia de un encuentro, un amarse y un perderse, pero los amantes ya no vuelven a ser los mismos más tarde, amante y amada se habrán transformado en fantasmas que deambulan sin sentido de dormitorio en dormitorio. Waldo Rojas, compañero de promoción de Hahn, ha escrito un acucioso estudio sobre el sentido de *Mal de amor* donde destaca la continuidad que hemos señalado entre ambos volúmenes: "No hay, pues, en *Mal de amor*, abrupto cambio de giro poético, sino como trataremos de demostrar, una reformulación de la tónica mortuoria, a través de un ligero desplazamiento del eje temático hacia los signos de Eros."²³ Por su parte Christine Legault ha leído este libro en el contexto de la postmodernidad como "la encarnación verbal de una conciencia postvanguardista destrozada y dolorida", al ofrecernos el panorama desestabilizado "de la incertidumbre fenomenológica y de la arbitrariedad de las dimensiones espacio corporales; expone con excesiva morbidez el hastio, el mal-estar y el dolor engendrado por la inadaptación del hablante a un entorno desestructurado a pesar de sí."²⁴ Compartimos con Rojas que la unidad poética de *Mal de amor* sigue siendo la contemplación del vacío y la nada y con Legault que el modo de representación preferido por el horizontes de expectativas en juego supone la desestabilización de los paradigmas propios de la

²³ "Deploración amorosa y conjuro de la nada. Sobre el sentido poético de *Mal de amor* de Óscar Hahn", *Acta Literaria* 13, 1988, pp. 65-81. En: *Asedios a Óscar Hahn*, p. 65.

²⁴ "Óscar Hahn: arte de sufrir y mal de amor", *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 77 y 78.

racionalidad y de sus certezas. La condición paradójal del amor parece ser la clave de este modo de representación, pues es necesario recordar que el tratamiento del amor desde una dinámica contradictoria es parte de un modo de representación de larga tradición. El sujeto expresa su desazón y su angustia ante la experiencia amorosa e inserta esa dimensión en un paisaje contemporáneo. Creo que la tendencia a situar el contexto de esta historia de amor en el espacio de la ciudad actual sirve como metáfora de la incompletud del hombre contemporáneo, enfrentado a su propia soledad, acentuando las claves de ambigüedad, inestabilidad y pluralidad semiótica.

Esta pluralidad inestable puede leerse en el contexto de una poesía neomanierista, donde lo relevante no es el desarrollo temático, sino la disposición contradictoria y paradójal de los temas al relacionarse entre sí. Así nos encontramos con un anhelo de plenitud propio de la poesía amorosa, la necesidad de fusionarse en el otro como parte de una cosmogonía más amplia, pero al mismo tiempo la imposibilidad o el temprano fracaso; la contemplación de la belleza del objeto amado y al mismo tiempo la necesidad de devaluarlo perversamente; un deseo de unidad y equilibrio del yo y a un tiempo una conciencia perversa que se autocomplace en la destrucción.

Volvamos a Gilbert Dubois para quien el tratamiento manierista del amor en una de sus vertientes supone un abordaje complejo: "Eros y Tanatos se entregan a unos juegos complicados en los que la pulsión y lo prohibido, la agresión y la regresión, determinan complejos verbales, entre los que se destaca como uno de los más característicos, el oxímoron" (p. 206). En el caso de Hahn, el amor es representado como contradicción, nuevamente está detrás el tratamiento quevediano del amor (aquel de "es un soñado bien, un mal presente"); por esta razón aquí el "hermosísimo amor" es definido como una "dulce muerte" ("Bárbara azul", p. 70), o la belleza como terror ("Paisaje ocular", p. 72), o el

cuerpo amado como "herida de todas mis muertes" ("Cuerpo de todas mis sombras", p. 78). Otro elemento decidor: la relación de desigualdad permanente entre el sujeto y el objeto amado, o a la inversa, pero jamás nos encontramos con una situación de equilibrio. Esta relación de desequilibrio nace y produce leyes de contrariedad al establecer los conflictos posibles del intercambio amoroso como experiencia desigual, pues el amor se contempla y vive desde la frustración y la imposibilidad. Es así que el sueño amoroso transita hacia la pesadilla, por eso el sujeto se percibe a sí mismo como un fantasma que asiste al vacío físico de una cama vacía: "Ahora soy la sábana ambulante / el fantasma recién nacido / que te busca de dormitorio en dormitorio" ("Nacimiento del fantasma", p. 85). Las palabras no convocan a la amada, resultan un inútil ejercicio, porque la misma amada es también un fantasma ("Fantasma en forma de camisa", p. 90) y los hijos no tenidos "Pequeños fantasmas" (p. 94). El sujeto débil asiste a su propio martirio, como un Cristo herido sin nadie que seque sus lágrimas ("Cometa", p. 95).

El poema que mejor representa esta dialéctica mortuoria del amor es un texto de factura claramente enigmática, me refiero, por cierto a "Escrito con tiza" (p. 80):

Uno le dice a Cero que la nada existe
Cero le replica que Uno tampoco existe
porque el amor nos da la misma naturaleza
Cero más Uno somos Dos le dice
y se van por el pizarrón tomados de la mano

Dos se besan debajo de los pupitres
Dos son Uno cerca del borrador agazapado
Y Uno es Cero mi vida

Detrás de todo gran amor la nada acecha

El título es ya significativo de este modo contradictorio de percibir las posibilidades de representación de la realidad: "Escrito con tiza", porque lo que se escribe con tiza puede ser

fácilmente borrado (casi siempre) sin dejar huella. El poema establece una dualidad que no llega a resolverse sino de modo transitorio. Los personajes textuales (Uno y Cero) se enfrentan en un diálogo articulado como proposiciones lógicas sobre la existencia y la nada. Uno (es decir quien se cree portador de la unidad) le dice a Cero (expresión matemática de la nada) que la nada existe; Cero replica que uno tampoco existe porque el amor otorga a ambos participantes del acto amoroso una idéntica naturaleza. Demás está decir que Uno y Cero representan a la pareja, unidos por una misma naturaleza transitoria, pero además Uno y Cero pueden ser leídos como metáforas sexuales: Uno (es decir 1) es la dimensión masculina, el falo, mientras Cero (es decir 0) es el femenino. Se enfrentan así linealidad y circularidad en un juego dual que no llega jamás a resolverse: "Cero más uno somos Dos", y aunque se vayan por el pizarrón tomados de la mano, y aunque se besen debajo del pupitre, y aunque transitoriamente se vuelvan Uno ("Dos son uno"), esta momentánea unidad se establece "cerca del borrador agazapado". El borrador, símbolo de la nada, acecha para destruir esa precaria unidad, por eso "Uno es Cero" también. La afirmación final, sentenciosa, como muchos finales de sus poemas, establece esa única verdad definitiva: "Detrás de todo gran amor la nada acecha". El amor, como la existencia se escribe con tiza, un momentáneo trazado blanco sobre la negrura de la nada, de la disolución.

El amor da una misma naturaleza, naturaleza que básicamente consiste en la destrucción, en el ejercicio del odio presente ya en el "Odi et amo" de Catulo. El poema "Buenas noches hermosa" (p. 88) alude a esta dimensión que anida detrás de todo gran amor. El poeta irónicamente no desea dulces sueños, sino pesadillas a la amada, en cuyo trasfondo la muerte mira con sus ojos en llamas: "Buenas noches hermosa / que sueñes con demonios / con cucarachas blancas // y que veas las cuencas / de la muerte mirándote / con mis ojos en llamas // y que no sea un sueño". Pasión, por lo tanto, no es sinónimo de

compasión, sino de odio, de destrucción: "La destrucción del ser amado por el ser amado / es una práctica común desde la antigüedad" ("Con pasión sin compasión", p. 89). Aunque en ese ejercicio destructivo el sujeto destruya también su propia unidad en una práctica movida por la fatalidad.

El escenario en el que sucede la acción de los poemas (el recuerdo que es la nada y Iowa City que es la circunstancia) es fundamental para comprender el sentido del libro. El hablante se ve en la necesidad hacia el final del poemario de situar ese escenario de fantasmas y sombras difíciles de precisar: "Algo nos despertó en medio de la noche / quizá un pequeño salto un pequeño murmullo / posiblemente los pasos de una sombra en el césped / algo difícil de precisar pero flotante" ("El centro del dormitorio", p. 92). Los dos poemas finales aluden a esta dimensión situacional, no abstracta, en el que el sujeto débil, solitario y final, asiste al espectáculo de su soledad y de su desolación: "En esta mano tengo un recuerdo triste de ti / En esta otra tengo un recuerdo desolado" ("En la vía pública", p. 98). El sujeto convertido en fantasma, es decir en sábana vacía, en incorpórea presencia, nada tiene ni siquiera las líneas para dibujarse de nuevo a sí mismo. El nuevo fantasma que surge no hará tampoco el milagro de la resurrección: el Lázaro que renacerá seguirá cabizbajo y derrotado en ese mismo lugar: "para que me mueva y me levante y camine / y pase cabizbajo frente a esa casa // donde estoy sentado esperando" (p. 98).

El poema final es aún más decidor porque percibe la existencia del sujeto como mero simulacro de su tiempo, como reflejo cosificado incapaz de articular algún sentido. La realidad (la propia soledad del sujeto) y el simulacro (la imagen de la pantalla del televisor) se identifican en el acto mecánico y reiterado de comer una sopa Campbell, último destello del acto de comer convertido también en ejercicio masificado. Masificación y soledad, intimidad y despersonalización, palabra e incomunicación se unen en una semiótica

del decir que no se tiene ya nada que decir:

Aquí estoy otra vez de vuelta
en mi cuarto de Iowa City

Tomo a sorbos mi plato de sopa Campbell
frente al televisor apagado

La pantalla refleja la imagen
de la cuchara entrando en mi boca

Y soy el aviso comercial de mí mismo
que anuncia nada
a nadie

Es interesante observar que el televisor ni siquiera refleja la imagen del sujeto, sino la de la cuchara entrando en su boca. Que el poema termina de manera tautológica reforzando la idea de la nada que está detrás de esta poética amorosa. El libro es de tan descarnada factura, que ni siquiera la mueca irónica puede disimular. De modo alguno el amor sirve para exorcizar a la muerte, más bien al contrario, se trata de una dimensión en la que el sujeto ya no lucha en el cuadrilátero contra la muerte, sino que se enfrenta a una "pequeña muerte" cotidiana, la única tal vez definitiva, la verdadera. Si ha Neruda la contemplación de la "verdadera muerte" en "Alturas de Macchu Picchu" le permitió descubrir la miseria de la "pequeña muerte", en Hahn asistimos a la confirmación en el escenario de la cotidianidad de la nada y del sinsentido que va más allá de una simple historia de amor. Se trata de una visión que contradice la tónica amorosa de la vanguardia. La mujer que amuebla el mundo en Huidobro y da sentido a la vida en Neruda, sólo confirma aquí el territorio de las incertidumbres y al crepúsculo del sujeto, para utilizar una expresión de Gianni Vattimo²⁵. Es evidente que si en *Arte de morir* era posible advertir la pulsión amorosa, los poemas de

²⁵ Cf. *El sujeto y la máscara*. Barcelona, Península, 1989, pp. 191-221.

Mal de Amor son también poemas mortuorios como corresponde a una poética claramente trabada desde sus mismos inicios.

4. Los símbolos despavoridos: escritura y violencia

Si el tema de la muerte en su abstracción en la poesía de Hahn es la unidad dominante, existe una escasa serie de poemas donde hay una tendencia a la concreción, a situar históricamente el espacio de la danza mortal, “al son de un suave y blando movimiento” (“Gladiolos junto al mar”, p. 15, el verso se reitera también en “Movimiento perpetuo”, p. 36). Me refiero, por ejemplo, en un sentido amplio, a “Adolfo Hitler medita en el problema judío” (*Arte de morir*, p. 37) o “Visión de Hiroshima”²⁶ (pp. 60-61), tal vez el poema más impresionante de *Imágenes nucleares*; y, en un sentido específico, a algunos poemas que aluden a la violencia del poder y específicamente al de la dictadura militar como ocurre con: “La muerte tiene un diente de oro” (p. 45), “Un ahogado pensativo a veces descende” (p. 48) y “Restricción de los desplazamientos nocturnos” (p. 49) de *Arte de morir* o “A una lavandera de Santiago” (p. 111) de *Estrellas fijas en un cielo blanco* e inclusive a “Año viejo 1973” (p. 43) y “Hotel de las nostalgias” (p. 44) de *Versos robados*.

El poema “Un ahogado pensativo a veces descende” lleva como dato situacional “Septiembre de 1973”. Nuevamente se trata de una escena sin referencias al sujeto que habla, y se presenta como es tan habitual en su poesía, como una descripción en modo

²⁶ El poema ha sido analizado en detalle por Nick Hill en “Óscar Hahn o el arte de mirar”, *Revista Chilena de Literatura* 20, 1982, pp. 99-112. En *Asedios a Óscar Hahn*, pp. 39-50.

impersonal de una visión de los hechos. La situación temporal, no siempre señalada en todas las ediciones de su poesía, sitúa el texto y retrotrae la memoria a los inicios de la dictadura y al abandono de fusilados en las aguas de los ríos de Chile, pero el poema carece de toda otra referencialidad a estos hechos, pues el modo impersonal de la descripción universaliza.

Citamos el poema:

Hay un muerto flotando en este río
y hay otro muerto más flotando aquí

Esta es la hora en que los grandes símbolos
huyen despavoridos: mira el agua

hay otro muerto más flotando aquí

Caudaloso de cuerpos pasa el río
Almas amoratadas hasta el hueso
vituperadas hasta el desperdicio

hay otro muerto más flotando aquí

Duerme flotación pálida descende
a descansar: la luna jorobada
llena el aire de plata leporina

Tomados de la mano van los muertos
Caminando en silencio sobre el agua

Abstracción y concreción de la muerte es el movimiento en el que se inscriben estos “poemas situados”, que permiten entender también la poesía como una lucha contra la violencia destructora de la muerte. El poema evita las referencias testimoniales propias del yo que participa en las acciones referidas, para situarse en el terreno de la lucha entre movimiento y quietud. Digamos, que los sucesos referidos: esos muertos pensativos descendiendo por el río, le ofrecen la posibilidad de una materialización, de una concreción de la principal metáfora de la poesía de tema mortuorio: el constante fluir de los ríos que

van a dar al mar. Aquí no se trata ya de una metáfora, esos cuerpos efectivamente van a dar al mar. La visión de esa escena hace innecesaria e inútil toda metafísica, toda alegoría sobre la muerte, por eso "Esta es la hora en que los grandes símbolos huyen despavoridos". Los grandes símbolos de la poesía tradicional, los grandes símbolos de su propia poesía huyen, escapan, incapaces de dar respuesta alguna, por eso el uso del imperativo: "mira el agua" y la reiteración una y otra vez a lo largo del poema del verso "hay otro muerto más flotando aquí". Aquellos muertos, esos cuerpos amoratados por la tortura, vituperados hasta el desperdicio, y es en ese escenario nocturno, que inevitablemente recuerda a un García Lorca en versión degradada, la luna es nuevamente la metáfora de la muerte, pero jorobada, y llena el aire de luz que es "plata leporina". El poema se cierra con una imagen piadosa y solidaria: los muertos caminan tomados de la mano hacia su disolución en el mar. Metáforas a un tiempo del Cristo crucificado y del Cristo milagroso: "Caminando en silencio sobre el agua". La suave dignificación de esos cuerpos, la postrera recuperación de su dignidad, establece ese doble movimiento que su poesía siempre establece, entre la "gran muerte" ante la cual es posible la desacralización y la burla y la "pequeña muerte", es decir, la muerte real, concreta, ante la que cabe sólo la contemplación y el silencio. El poema recuerda la reescritura que Hahn hace de la "Canción de Blancaflor" (p. 22), anónimo del siglo XII, que flota "en el río del amor", lentamente, suavemente "cubierta de rosas / en aguas muertas de frío".

En un tono más personal la dimensión política aparece en la sección "Hotel de las nostalgias" de *Versos robados*. El poema "Año viejo 1973" (p. 43) vuelve sobre esta fecha emblemática y que en toda la poesía de Hahn tiene sólo dos menciones escasas, pero fundamentales. Se trata de un ajuste de cuentas con un "año cabrón", que se fue a pique o capotó, en el que la fiesta terminó de mala manera: "Con sus terrores y llantos y entierros

a cuentas / y los cuatro jinetes del apocalipsis". Las connotaciones políticas de este apocalipsis y sus cuatro jinetes (los cuatro miembros de la junta militar) son obvias. Se trata también de un ajuste de cuentas con los jóvenes "del jopo en la frente / y el pucho en la comisura", con "los jóvenes coléricos / maníacos discomaníacos" castigados por ese año viejo del 73: "asilados en qué Embajada / en qué país desterrados // enterrados / en qué cementerio clandestino" ("Hotel de las nostalgias", p. 44). La verdad es que aunque el poema se titule "Hotel de las nostalgias" no hay una verdadera saudade en estos poemas, más bien una contemplación aguda y crítica del presente, de quienes viven husmeando en el pasado, buscando sus propios huesos, convertidos en nada más que perros: "Porque no somos nada / sino perros sabuesos // Nada / sino perros". La imagen de los perros hemos visto que es recurrente en la poesía de Hahn y siempre asociada a la muerte y a la nada. "Hotel de las nostalgias" recupera un breve momento para escribir desde la circunstancia, desde la inmediatez del recuerdo, desde el "nosotros" que compromete.

5. En la playa nudista del inconsciente

Ya hemos visto que Hahn desarrolla una escritura que supone la negación de la originalidad personal y de las jerarquías del lenguaje, primero, por medio de un sistema citacional complejo que desarrolla las más diversas variedades de la intertextualidad: el pastiche, la parodia, la citación, etc., segundo, la incorporación en un mismo nivel de los más variados registros del lenguaje y de los códigos comunicacionales y sociales y, tercero, la configuración de un universo de relaciones donde lo real y lo fantástico, la vigilia y lo onírico, la misa y el carnaval, se fusionan en una nueva realidad desacralizadora. El epígrafe

de *Versos robados* cita sin citar a Vallejo²⁷: "Todos mis versos son ajenos / Yo tal vez los robé", pero el sistema citacional, el robo literario que propone, resulta de una complejidad sin precedentes en su poesía. En este sentido *Versos robados* es, a la vez, una proyección de su escritura y la apertura de un nuevo espacio por las diferencias de énfasis de estos elementos que se producen en este nuevo libro. En términos simples el discurso de la vanguardia subyacente a su poesía anterior cobra aquí una dimensión central, en el que se articulan el sistema de imágenes creacionistas, de claro cuño huidobriano, con el surrealismo más campante. Pero no es todo: el libro es en apariencia heterogéneo y junto a una preeminente preocupación por el inconsciente se advierte hacia su final un marcado interés por poemas claramente situados desde una perspectiva epocal. El libro está dividido en dos grandes secciones: "Versos robados", propiamente tal, y "Hotel de las nostalgias". La primera desarrolla esta escritura como homenaje a la vanguardia, la segunda sitúa a un hablante criado en la década de los cincuenta que recuerda las melodías Elvis Presley o de John Lennon para insistir de nuevo en el tema de la transitoriedad de la vida. Pese a todo transitan por el libro algunos poemas que hacen juego perfectamente con otros anteriores en su condición apocalíptica de *Imágenes nucleares* como "Flora y fauna" (p. 28) y "Adán postrero" (p. 29). Se trata de una escritura que asume de modo mucho más radical la diversidad y la pluralidad de fuentes en la elaboración de una escritura personal, es el camino del que hemos escrito antes para referirnos a la utilización de la manera (y la mano) ajena para encontrar la identidad.

El poema que abre el libro, "Hipótesis celeste" (pp. 11-13), desde su título recuerda

²⁷ El epígrafe corresponde a una modificación sin aviso de los versos de Vallejo "Todos mis huesos son ajenos; / yo talvez los robé", del poema "El pan nuestro" de *Los heraldos negros*.

a Huidobro ("La poesía es un atentado celeste"), que se puede leer como una proyección del "Canto II" de *Altazor* y del incesante movimiento de los astros que caracteriza buena parte de su producción. Se trata de un relato amatorio desarrollado en espacios pastoriles cósmicos, en la "hierba espacial". El poema se inicia con una solemnidad digna de la mejor poesía de vanguardia: "Las catedrales azules del cielo esplenden en la noche sin fin / y sus vitrales de colores dejan pasar la luz de otros mundos", y tanto el escenario ("noche estelar") como la amada ("De tu frente sin orden / se alza un arcoiris que acaba en mi frente") tienden a la sacralización, salvo por un detalle: el uso de recursos cursis o kitsch para referirse a la amada. Ya no estamos frente al solemne "mujer" huidobriano, sino ante el "mi cielo, "mi amor" o "querida". En todo caso el escenario mítico se confirma al aludir al acto sexual bajo el relato de Zeus seduciendo convertido en lluvia de oro: "Y convertido en lluvia de oro / dora el cuerpo de la hermosa doncella". La segunda parte recuerda el breve poema "Partitura" de *Mal de amor*²⁸, sólo ahora entran en juego movimiento y quietud ("Las estrellas fijas parecían mecernos / pero se mantenían inmóviles", p. 12), la realidad y la irrealidad ("El Sol real y el Sol Irreal son uno y el mismo / me dijiste al oído"), orden y caos ("Repugna al orden del mundo que las cosas / estén fuera de su lugar natural / replicaste arreglándote el pelo"). La aceptación de esta dualidad perenne del universo tiene connotaciones apocalípticas: "Hace mucho tiempo que la Tierra / saltó en pedazos mi amor". En la parte tercera (p. 13) el anuncio de la rotación de las esferas se hace efectiva y los amantes cósmicos inician un vuelo hacia el centro del universo, hacia su consumación. La alada pareja mítica como *Altazor* avanza hacia el centro del universo y el amor parece imponerse, al menos momentáneamente, a la disolución: "Nuestro amor infinito / es más

²⁸ "La música de las esferas / no la produce la rotación / de los planetas en el cielo / sino la frotación / de los cuerpos en la tierra" (p. 76).

largo que otros infinitos”.

Los siguientes poemas son, sin embargo, bastante distintos, pero al menos otros dos vuelven sobre la problemática amorosa aunque desde territorios distintos: “Una noche en el café Berlioz” (pp. 15-16) y “La mantis religiosa” (pp. 19-20). El primero es un sugerente relato que hace lúdico homenaje a la novela gótica (Poe mediante) y tal vez más directamente al cine de fantasmas y vampiros, al mismo tiempo que se convierte en un irónico tratamiento de los lugares comunes de la retórica amatoria.²⁹ El nada original amante y candidato a vampiro recurre a los más renombrados lugares comunes para conquistar a la misteriosa mujer que acaba de entrar: “Yo he visto su cara en otra parte”, “Hacemos la pareja perfecta”, “Te amo”. El “rey del lugar común” como un vampiro observa el cuello desnudo de la mujer, pero tiene, sin embargo, una cita con la muerte, con Muriel, su amante muerta: “Como un aerolito cruzó mi mente / el rostro de Muriel mi amante muerta”. La magnífica enumeración de tópicos del registro amatorio de los vampiros se acumula en el poema en anafórica reiteración de “males de amores”: “Me ha clavado una estaca en el corazón / Me ha lanzado una bala de plata / Me ha ahorcado con una trenza de ajo”. Pero como en los relatos de terror la confusión de la realidad y el sueño, del presente

²⁹ El texto completo del poema es el siguiente: “Yo he visto su cara en otra parte le dije / cuando entró en el Café Berlioz // Soy de otra dimensión contestó sonriendo / y avanzó hacia el fondo del salón // Ella finge escribir en su mesa de mármol / pero me observa de reojo // Desde mi mesa veo su cuello desnudo // Como un aerolito cruzó mi mente / el rostro de Muriel mi amante muerta // Usted es zurda le dije acercándome / Hacemos la pareja perfecta // Tomé su lápiz y escribí “Te amo” / con mi mano derecha en la servilleta // Rey del lugar común respondió sin mirarme / mientras le echaba azúcar al té // Me ha clavado una estaca en el corazón / Me ha lanzado una bala de plata / Me ha ahorcado con una trenza de ajo // Volví confundido a mi mesa / con la cola de diablo entre las piernas // En este punto las sombras de los clientes / pagaron y se fueron del Café Berlioz // Váyanse espíritus les dije furioso / agitando mi paraguas chamuscado // ¿Hay alguna Muriel aquí? / Gritó la mesera desde el umbral // Cuando ella caminó hacia la puerta / vi que tenía una cruz en la mano // Por favor traiganme la cuenta / que ya está por salir el sol // La lluvia penetra por los agujeros de mi memoria // Muriel Muriel / ¿por qué me has abandonado?”

y del pasado, de la vida y de la muerte se inclina por el segundo término de la balanza: "¿Hay alguna Muriel aquí? / gritó la mesera desde el umbral // Cuando ella caminó hacia la puerta / vi que tenía una cruz en la mano". El vampiro siente que su hora ha llegado, que ya va a salir el sol, que la confusión se apodera de su memoria y el "eli, eli, lamma sabactani" se convierte en profana oración: "Muriel Muriel / por qué me has abandonado". Así el registro de la cultura de masas sirve ahora como pretexto para la construcción de una nueva historia de amor frustrado, nuevamente el vacío y la nada se hacen presentes, pero desde una posición relativizada por un cierto sello irónico y levemente humorístico.

Más violenta es la situación en "La mantis religiosa" donde la coloquialidad elegida por el sujeto no puede ocultar la trágica fusión de erotismo y muerte que habita el poema, del que la mantis es un ejemplo, pero no el único. Las tres primeras estrofas articulan el lenguaje tartamudeante de un sujeto que no termina de salir del terror que le produce haber entrado en el secreto de la Mantis: "Sobre todo la Mantis /Cualquier tipo de insecto / pero sobre todo la Mantis (...) Se comen al macho fíjate / Se lo comen por el agujero de arriba / y por el de abajo". Las coincidencias onomásticas sirven para justificar este legítimo terror ("El mosco me llamaban / mis compañeros de colegio"). La pareja desigual entonces se adivina. La Mantis es ahora araña que clava sus uñas en la espalda del Mosco: "Me extraña araña le dije // Te conozco mosco dijo la loca / limpiándose la sangre de las uñas". El nombre de la mantis religiosa tiene mucho juego sin duda, su acción no es precisamente piadosa. Por eso el poema termina con dos ideas claramente coincidentes pero opuestas en su formulación. La ironía de la cena macabra de la mantis como última cena ("La religiosidad de la Mantis / no puede ponerse en duda: me refiero / a la Última Cena me dijo saboreándome"), contrasta con la pesantez de los tres versos finales en los que descubrimos que se trata de una pesadilla ("El peso de las pesadillas // El peso de las pesadillas / en el

cerebro de los vivientes”), pero que sitúan en mismo espacio lo onírico y lo real: la “pesadilla, pesa” en el cerebro de las personas tanto o más que la vigilia, que la realidad. Tal vez habría que insistir en esta socrática relación entre las palabras y las cosas. La Mantis religiosa, descubre el sujeto, no es religiosa, pero las pesadillas pesan. El sistema de homologías entonces se amplía desde el espacio del sexo a una dimensión ontológica. La Mantis religiosa se ceba con el Mosco; las pesadillas, con el bicho humano.

Esta importancia que va cobrando el lenguaje del inconsciente se proyecta a otros poemas del libro de modo decidor. Así asistimos a los territorios de la locura en “Nietzsche en el sanatorio de Basilea” (pp. 21-22), donde “se cuecen vivos los grandes pensamientos”, como antes los “grandes símbolos” huían despavoridos. Se trata de recordar la existencia de esos momentos extremos en los cuales las palabras dejan de tener sentido, pues son enfrentadas a la única verdad: la realidad. El sinsentido, la ausencia de certezas, la relativización semántica en la poesía de Hahn surge precisamente de esta conciencia: hay un momento que puede ser la contemplación de la muerte, la soledad o la locura donde el lenguaje se vuelve innecesario y no por la contemplación del éxtasis místico a lo Juan de la Cruz, sino por la contemplación de la nada. Así nos encontramos con un Nietzsche infantilizado que le habla de su horror a la muerte a su mamá, que recuerda a su hermana y sus incestuosos deseos. La caída está en el centro: “Esta calle que baja / no acaba nunca de bajar”. Lo propio puede decirse de “Sigmund Freud bajo hipnosis” (pp. 30-31) que acumula en un relato regresivo no sólo las obsesiones sexuales y edípicas, sino también muchos de los elementos claves de la poesía de Hahn: la ensoñación involuntaria (“La ensoñación es una arte involuntario”) o la vida como máscara y simulacro (“Los intérpretes me ponen una careta de pájaro / y me la arrancan con toda la cara”). Creo que detrás de estas líneas oníricas e hipnóticas se puede leer también el ejercicio catártico del escritor.

Esta fusión entre el mundo fantasmal y la vida se advierte también con claridad en otros poemas como "Rulfo en la hora de su muerte" (p. 26) que recuerda en sus versos momentos de *Pedro Páramo*, pero también Rulfo como sus personajes emblemáticos habita entre "el gentío de ánimas/ que andan sueltas por la calle", también lo mataron los murmullos, también lucha varias horas con sus pensamientos "Tirándolos al agua negra del río".

El poema "En la playa nudista del inconsciente" (p. 27) explicita esta relación compleja entre consciente e inconsciente en una versión menos traumática donde el sujeto escindido asiste a la búsqueda de una cierta armonía, al intento de integración de su dualidad, de su parte hombre y de su parte mujer. O sea hay un lugar recóndito en el inconsciente que actúa como una playa nudista, donde los distintos cuerpos, las máscaras de un mismo sujeto se encuentran e incluso pueden amarse, aunque el amor no deje de tener las connotaciones de una agonía y aunque también allí el vértigo aceche, pero las imágenes elegidas son más luminosas, menos angustiantes, y un cierto equilibrio dentro del desequilibrio, que supone la aceptación de la separatidad, parece posicionarse con propiedad en esta poesía tan escasa de consuelos:

Un hombre tendido en la playa nudista del inconsciente
a esa hora de la noche en que salen dos soles

La parte mujer del hombre corre graciosamente hacia el agua
La parte hombre camina en dirección a la orilla

En la playa nudista del inconsciente
las dos partes se bañan tomadas de la mano

El sol negro se alza en el horizonte
El sol blanco se pone al rojo vivo

La mujer y el hombre hacen el amor hasta el vértigo
Sus cuerpos luchan en la arena fosforescente

Y el firmamento se llena de aerolitos

que se desplazan a la velocidad de la luz

Existen también otras playas en el inconsciente como la que se explora en "Sujeto en cuarto menguante" (pp. 32-39), misterioso poema en prosa dividido en ocho fragmentos impresos en versalita. El poema se abre con una nueva asociación de contrarios: claridad/oscuridad, pero en un lenguaje de asociaciones arbitrarias propias del lenguaje surrealista la lógica del Sujeto (que así se llama el personaje) no coincide con la de los demás:

Mira la luna ahí afuera en lo alto. ¿Qué te parece? Me parece un poro. Es la luna llena. Llena de polen, digo. Me parece un poro y luego un punto negro. La luna es blanca, gallo. Blanco es el cielo y la luna un punto negro.

En el fragmento dos el texto cobra todas las características de un aquelarre. Primero un sacrificio ("Anoche oyeron gritar a alguien"), luego "las brújulas me dijeron que se estaba haciendo tarde". La ambivalencia de este vocablo (brújulas/brujas) nos pone en el espacio de la confusión: es tarde pero no se sabe para qué. Nuevamente estamos ante la presencia de esos fantasmas que habitan al sujeto, de esa dualidad del yo, del Sujeto que no se pone de acuerdo consigo mismo, que ha perdido la brújula y asiste a su propio exorcismo. Al acercarse la desaparición de la luna las brújulas "histéricas", "almas en pena" le piden: "*Sujeto, échate un vistazo hacia adentro y cuéntanos qué ves*". Los fragmentos 3 al 5 desarrollan la primera visión: la procesión. El Sujeto se encuentra entre unas cabezas que van en procesión. Las cabezas ocultan su verdadero rostro con ramas de tomillo, con lápiz labial, con cáscaras de papas, es decir con máscaras que impiden saber quiénes son, pero él es el maldito, el apestado, el diabólico:

Todas las cabezas iban bailando en procesión. Las verdes, adelante, cubiertas con ramas de tomillo. Las rojas, unos pasos atrás, pintadas con lápiz labial. Las amarillas, con cáscaras de papas pegadas en la frente. Me agarraron a

penascazos las muy cabronas. Me regaron con agua bendita. Me echaron alquitrán en el pelo. Pero yo seguí metido en la procesión, empapado, apestando a luna

El Sujeto soporta todos los insultos, todas las agresiones de las cabezas que también son lunas, porque no quiere salirse del grupo, cree que si sale irá por el camino errado, dará al fondo del precipicio: *"Mientras tanto las otras cabezas hacían preparativos para que me confundiera y avanzara por el camino errado y fuera a parar al fondo del precipicio"*. El poema opera como una pesadilla de infancia, donde el temor al error, al pecado, a la ruptura de un orden loco, puede más que la repulsión y se transforma en una perversa forma de aceptación. Una vez más Hahn recurre magistralmente a los conflictos entre Sujeto y represión. Después del sueño, cuando tal vez por autocensura se detiene el río del pensamiento el Sujeto es un niño cansado que busca el consuelo en la succión de un pan mojado en agua:

Aquí se detuvo el río de mi pensamiento. Se empozó y formó un charco. En este charco lleno mi tarrito con agua. Con esta agua mojo mi pan y lo chupo. Estoy afirmado contra una pared más blanca que mi pensamiento.

Fragmentos 6 y 7. Segunda visión: en busca del hilo perdido. Nuevamente nos enfrentamos a una imagen provocada por los terrores de la infancia. Terrores que nacen, a veces, de alguna nimia circunstancia provocada por la superstición y los mitos domésticos:

Había un hilo perdido. Mi mamá me dijo: "Niño, tienes una hilacha en el suéter. Sácatela tú mismo, porque si no te va a traer mala suerte". Pisé la hilacha y se me pegó en la suela del zapato. Salí del cementerio y se me notaba la hilacha. Alguien me dijo: "Oiga, tiene una hilacha en el zapato". Y alguien más: "Es el hilo que se le había perdido".

Perder el hilo no es distinto de perder el camino. En la mitología doméstica que se adhiera un hilo a la ropa tiene un valor simbólico ambivalente, porque por un lado alude al acoso sexual de parte de una viuda y, por otro, en un sentido indirecto, a la cercanía de la parca. Por eso al Sujeto le resulta tan difícil desprenderse del hilo y, por lo mismo, la escena transcurre en el cementerio. Pero como es habitual Hahn juega con las múltiples posibilidades de significación de las expresiones elegidas: "se me notaba la hilacha"; esto es, en buen español chileno, ser sorprendido en una falta, no poder disimular algo, cuando la máscara ya no es suficiente para ocultar un rostro que le excede; por eso la hilacha en el zapato es la hilacha que se le había perdido al Sujeto. Cada uno tiene su hilacha "como cada oveja con su pareja" o "al que le venga el sayo que se lo ponga". Es evidente que en una lectura más o menos literal, si eso es posible en estos poemas, la hilacha es la muerte que no deja de rondar. Pero creo que también es posible otra lectura que tiene que ver con la poesía como tejido y con las hilachas como el juego de las influencias y las intertextualidades. En el fragmento siete el hilo perdido parece, es un hilo de sangre en la comisura de los labios, es el "hilo perdido" y aquí hilo es hijo, perdido, descarriado, pero también es el "hilo desconocido", es decir, el soldado desconocido. El hilo es una máscara más del Sujeto que se contempla a sí mismo y así sabemos que el hilo (hijo) que deambulaba por todas partes buscando a su mamá ha perecido. Es posible leer aquí, tal vez, porque lo posible no siempre es probable, cierto atisbo de recuperación de una identidad que le ha sido negada al sujeto hahniano y le ha obligado a travestirse tras las múltiples hilachas de un tejido, pero tal vez nuestras propias brújulas nos tendrán que recordar que estamos navegando a la deriva so pena de salir de la procesión:

Había un hilo que deambulaba por todas partes buscando a su mamá. El hilo corría por la comisura de los labios. Hagámosle un homenaje al hilo perdido. Las

personas depositan ofrendas florales en la tumba del hilo desconocido. Estás navegando a la deriva por el sueño, cantaron las brújulas.

El fragmento final vuelve al principio, el texto no se orienta hacia este final, sino hacia el principio, el de la luna. La luna, ahora es un punto negro en la cara. Sacarse el punto negro equivale a sangrar, a ser un lunático, a multiplicarse por cero, pero también a limpiarse:

¿Corto la cara de la luna? No. Apriétala con las uñas para que le salga el polen. Cuidado, oye, que me duele. Me saqué el punto negro y ahora me está saliendo sangre. Lunático. Tú también. Multiplicate por cero, loco.

La exploración en los territorios del inconsciente equivale en buenos términos a exorcisarse, a tener que hablar desde el vacío, a pagar las culpas como ladrón de versos, enfrentarse a la subjetividad y sostenerse en la propia mano. Es claro que estos poemas son fundamentales en la poesía de Hahn y equivalen a enfrentarse con sus propias claves de escritura ofreciendo el otro lado de la luna, su lado oscuro.

Ambos sueños se conectan por un valor simbólico similar. La primera parte está dominada por la imagen de la luna, la segunda por el hilo. La luna es el símbolo del tiempo, del calendario por excelencia: "la luna aparece como la gran epifanía dramática del tiempo"³⁰. En el fragmento final la luna es un punto negro, es decir, la luna negra considerada por diversas culturas como el tiempo muerto, pero en tanto la luna está también asociada al ciclo menstrual femenino, subraya la idea de la prohibición sexual. La idea propuesta por Durand para comprender esta relación resulta notable a propósito del poema de Hahn: "Porque la misoginia de la imaginación se introduce en la representación por esta asimilación al tiempo y a la muerte lunar, de los menstruos y los peligros de la sexualidad.

³⁰ Gilbert Durand: *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Op. cit., p. 95.

Esta 'Madre Terrible' es el modelo inconsciente de todas las brujas, viejas terribles y tuertas, hadas malignas que pueblan el folklore y la iconografía" (p. 97). Así se entiende con claridad el escenario lunar y el aquelarre en que transcurre la primera parte del poema, así también el terror del Sujeto a salir de la procesión y caer en los peligros que las brujas/brújulas suponen y que el hablante siempre apeste a luna, es decir a la dramática constatación del tiempo y de la muerte, que es el sexo. Más clara es esta relación simbólica si la analizamos en el segundo segmento del poema. La imagen del hilo confirma un escenario similar, pues ya hemos dichos que el hilo, en el folklore, implica la viuda. La viuda a su vez es sexo y muerte, peligro de caer en el descontrol de fuerzas ocultas. El hilo, dice Durand, está relacionado con el laberinto, es decir con ese conjunto ritual que contiene la idea de dificultad, de peligro, de muerte. El hilo, atadura, primer vínculo artificial de las ataduras temporales "de la condición humana ligada a la conciencia del tiempo y a la maldición de la muerte" (Durand, p. 100). El hilo, producción de "Las hilanderas son siempre valorizadas y la ruecas feminizadas y ligadas, en el folklore, a la sexualidad" (Durand, p. 100). Pero hay más, siguiendo a Eliade, Durand propone la relación entre atar y embrujar y así podemos entrar nuevamente en el territorio lunar (cf., p. 101), en el territorio de la sexualidad como peligro. El magnífico poema de Hahn vuelve sobre una de sus obsesiones: la vinculación entre amor y muerte. El amor, ya se sabe admite una lectura desde la perspectiva de Eros o de Tanatos. Hahn exacerba siempre las posibilidades del amor vinculado a la muerte. No hay celebración del amor. Y si el amor por momentos parece una celebración de sí mismo, su disolución nos recuerda su relación con el tiempo, es decir, con el dolor y con la muerte, su compañera. La lucha que en este nivel establece la poesía de Hahn constituye una de las exploraciones más interesantes en la poesía chilena, de esa búsqueda por romper con las ataduras que encierran ese yo profundo, el único verdadero, sólo que no hay redención

porque el conflicto nunca termina de superarse. Poesía del misterio, misterio de la escritura.

Símbolos de la represión sobre el cuerpo y el sujeto.

CAPÍTULO IV

LA POESÍA DE GONZALO MILLÁN: BICHOS, ARTEFACTOS Y TIRANOS

La poesía para Millán significa fundamentalmente una ruptura de la noción de analogía y, por ende, de la metáfora como principio constructor del poema. En su perspectiva el poeta se convierte en un manipulador semiótico de los materiales verbales. Aunque como es habitual en los poetas de mediados de siglo, no parte de la elaboración sistemática de una poética, sino que ésta se va construyendo en relación con la misma escritura. No obstante, es conveniente insistir en algunos planteamientos que ha desarrollado en torno a la concepción de una "poesía objetiva", nombre de por sí discutible como el mismo poeta intuye, pero como es habitual importa el contenido que el escritor le da a esta propuesta como base para comprender los mecanismos de producción que habitan sus poemas.

Gonzalo Millán nació en enero de 1947 en Santiago de Chile, como estudiante en la Universidad de Concepción participó en el grupo Arúspice. Con posterioridad al golpe militar se exilió en Canadá, donde continuó estudios de literatura. Ha desarrollado también un interesante trabajo en el terreno de la poesía visual y, con esporádicos regresos a Chile, ha residido en Costa Rica, Canadá y Europa. Su obra se inicia muy tempranamente con un sólido libro "adolescente": *Relación personal* (Santiago, 1968), casi una década más tarde publica uno de los poemas extensos de más singular factura en la poesía chilena de este siglo, *La ciudad* (Montreal, 1979). En el año 1984 publica *Vida (1968-1982)* (Ottawa) que en su primera parte incluye una versión revisada y reordenada de *Relación personal*. Esta versión incorpora, según se explica en la breve presentación, los poemas "Bautismo de polvo", "La cara de Dios", "Escena original", "La mutilación de los patios" y "Disco de oro"; no explica que se han eliminado los poemas "A campoabierto", "Como un pez se me pierde tu rostro en mis aguas", "Te escojo y te saco del racimo", "Rompiente" y "Parásito de sí",

lo que mantiene un total de 42 poemas; *Relación personal* se completa además con el poemario *Ouróboros (Historietas) 1968-1969*. La segunda parte, *Vida. Antología 1969-1982*, incluye textos en su mayor parte inéditos hasta esa fecha, dividido en las secciones "Vida doméstica" y "Nombres de la era". *Seudónimos de la muerte* (Santiago, 1984), tal vez su libro más explícitamente político, recoge un poema de *Vida* ("El verdugo también sale de vacaciones") y con modificaciones y titulados dos fragmentos de *La ciudad* ("Conjugación" y "Aparecida"). La publicación de *Virus* (Santiago, 1987) completa aparentemente su obra hasta la fecha. Y digo aparentemente porque la reedición *La ciudad* (Santiago, 1994), en una versión ampliada y revisada, pone en el centro las conexiones de una obra en movimiento, al incluir (además de eliminar el fragmento 9) reelaboraciones de poemas de *Seudónimos de la muerte*: "La captura", "Interrogatorio", "El traslado", "La pausa", "La vigilancia", "Campo de concentración en primavera". La integración de ambos libros es, sin embargo, más decisiva puesto que diversos otros textos pasan parcialmente o íntegros a incorporarse a poemas de esta nueva versión de *La ciudad*: por ejemplo, el fragmento 28 elimina los versos finales para incorporar con modificaciones el poema "Acá nada", o el fragmento 35 que muy modificado integra el poema "Calendario", o más visiblemente el fragmento 51 elimina una gran cantidad de versos que son sustituidos por las tres estrofas finales de "Exit", un breve fragmento de "Máquina portátil", otro de "Mercado" y el poema "Saludos"; no es casual además que el penúltimo fragmento el 72 (ya que decididamente ahora son 73) se cierre con el poema "El árbol de la esperanza".

La poesía de Millán en lo fundamental puede ser considerada una exploración en la noción de escritura como crisis del lenguaje. Operar con el lenguaje es operar con la violencia ejercida sobre el sujeto, en este terreno en que el lenguaje podría ser la morada del

ser, la poesía también puede entrar en esa maquinaria que es la ideología. De ahí los afanes por romper con la retórica tradicional de lo lírico, para instalarse en el terreno del lenguaje desprovisto de una dimensión subjetiva convencional. Creo, en todo caso, que la poesía de Millán lo que hace es operar con un nuevo tipo de subjetividad que surge de la contemplación abstracta de las relaciones cotidianas (*Vida*) o ideológico-políticas (*La ciudad*, *Seudónimos de la muerte*) desprovistas de los lugares comunes que estos contenidos suponen. No se trata en definitiva que no opere con la temática amorosa o política (que son los dos aspectos más sobresalientes de su poesía, además de la metapoesía), sino que ambos universos temáticos están trabajados desde una cierta neutralidad informativa. Claro, podríamos agregar que dicha neutralidad es sólo aparente, que en verdad tras esa neutralidad se esconde una subjetividad trizada y escindida que es un modo de hacer posible su irrupción en la actualidad.

1. Las posibilidades de la poesía objetiva

La noción de "poesía objetiva" que ha acuñado Gonzalo Millán para referirse a su propia práctica poética supone no la representación "realista" del extratexto, sino al contrario considerar que el lenguaje mismo es el único referente a que puede apelar la escritura. Objetiva en la medida en que al prescindir de la intermediación del sujeto romántico, aflora una mirada que surge más de las relaciones entre los propios elementos del texto que del texto con el sujeto autobiográfico, o con la realidad extratextual. Una buena explicación de lo que entiende por poesía objetiva es la siguiente:

Poesía objetiva por su preferencia por lo que está ante uno, lo concreto, y por su carácter impersonal, distante, neutro; por el empleo de ese hablante que no vierte directamente sus afectos y sentimientos ni tampoco enjuicia ni comenta. Poesía objetora de una concepción romántica y simbolista de la poesía. Objetora también respecto a la ética tradicional ya que frente a la vergüenza y el pecado reivindica los tormentos y placeres de la sensorialidad, la visible maravilla y el horror de cada día. Poesía que opone a la pureza bella, la imperfección, y a la trascendencia, la materialidad terrestre. Poesía austera en cuanto a la calidad y cantidad de las imágenes que emplea, de la diferencia antes que de la analogía.¹

Millán percibe esta noción como un rasgo de la poesía actual, más que una poética propia, caracterizada al menos por tres aspectos básicos en el proceso de producción textual. Primero, la neutralidad del hablante que se distancia de la perspectiva romántica de expresión que persistiría hasta los cincuenta en el contexto de la poesía chilena:

En la nueva lírica es fundamental una nueva idea del sujeto. El sujeto en la poesía chilena anterior, a partir de los sesenta, comienza a desaparecer, hay una crisis del sujeto. Uno de los extremos es mi propia poesía, que la llamo objetivista o poesía de la objetividad. La neutralidad del hablante es cero, sujeto cero, y ese es un gran punto de vista. Un poeta de hoy, de los noventa, un muchacho que empieza a escribir, ya empieza con ese supuesto. Es decir, si empieza a escribir con un sujeto romántico está afuera, y ese código de qué sujeto usar en la poesía está incorporado. Esa es una gran distinción, es distinto del sujeto parriano, del sujeto lihniiano o de Teillier.²

¹ Chihuailaf, Elicura y Guido Eytel: "Gonzalo Millán: un poeta objetivista", *Poesía Diaria* 6, año II, mayo de 1985, Temuco, Chile, p. 17.

² Las citas de este párrafo corresponden a la entrevista de Faride Zerán: "La sobredosis de Gonzalo Millán", *Literatura y Libros, La Época*, 28 de agosto de 1994, p. 5. Estos planteamientos se sintetizan en la idea de que el poeta debe convertirse en "una especie de 'catcher' que atrapa signos, un atrapa signos que está en la frontera, que los examina y los considera si son útiles para la comunidad a la cual pertenece. Si considera que son malos, los devuelve, los desestructura. El poeta siempre se concebía como una especie de guardián lingüístico solamente, el guardián de las palabras, el que purifica el código, pero en estos momentos estamos operando con unos códigos mucho más complejos, estamos operando con códigos semióticos, con imágenes, con electrónica. El nuevo concepto de poeta es el de una especie de aduanero ideológico". Op. cit., p. 5.

Segundo, la poesía como operación sobre el lenguaje y no sobre los referentes extratextuales o reales, en otras palabras, metapoesía:

Otra gran diferencia de la nueva lírica es que se trata de una metapoesía. Es absolutamente consciente de que la poesía es un artificio literario; nosotros estudiamos semiología, lingüística, estudiamos a Heidegger, etcétera, y no nos podemos creer esa cosa de los referentes o que la poesía o la literatura se refiera a realidades. Y ahí viene el gran problema por el cual nunca coincidimos con las visiones vulgares marxistas de estética que nos exigían referente. No hay referencias externas que le den coherencia ni apoyo, cada uno en una obra nueva incluye su modelo. (Id., p. 5)

Y, tercero, el eclecticismo semiótico, es decir, la aceptación de la cultura contemporánea como un escenario en el que se entrecruzan múltiples sistemas comunicativos y artísticos desjerarquizadamente:

Otra gran diferencia, por ejemplo, para justificar la existencia de una nueva lírica es que a partir de los sesenta desaparecen todas las condiciones generacionales, toda separación entre cultura de elite y cultura de masas. Hoy día no hay ninguna diferencia entre un filósofo y un video clip, y es que nosotros éramos absolutamente eclécticos en relación con nuestras influencias: canción popular, serie B, filosofía, todo da lo mismo. (Íd., p. 5)

En síntesis, se trata de poner en el centro de la escritura la noción de crisis del sujeto y, por consiguiente, de la poesía como expresión de una subjetividad, a cambio de la neutralidad de una mirada impersonal. El problema, por cierto, no es nuevo en la lírica moderna, en la que coexiste junto a una visión hipertrofiada del sujeto romántico, su contrapartida, la neutralidad hablante, el tema es viejo y resulta innecesario, al menos desde Mallarmé hasta nuestros días, detenerse en demostrarlo. Lo que vuelve interesante la poesía de Millán es que su poesía trabaja con un escenario cotidiano y personal, lo que él mismo percibe como espacios micropolíticos, a propósito de sus trabajos en el terreno de la

plástica, pero que en rigor no son distintos de los escenarios que mira en libros como *Vida*³. La consecuencia de esta propuesta se traduce en un nuevo modo de ruptura de la analogía como mecanismo de producción de la poesía, pero ya no para sustituirlo por la ironía como ocurre en la poesía hispanoamericana en propuestas como la de Parra, sino para proponer una neutralidad en la mirada:

Primero hay que aclarar que la objetividad hay que ponerla entre comillas, porque no creo que exista ni siquiera en la ciencia. De acuerdo a los últimos descubrimientos de la física, se dice que el observador es parte de lo observado. Entonces malamente yo puedo sobre todo en arte, crear un ente objetivo. Lo que yo postulo es que hay una mirada antes que un sujeto; un estado de lucidez antes que una personalidad. En este sentido mi perspectiva se contrapone a la visión general de la lírica que tradicionalmente se adscribe al romanticismo.⁴

Resulta indiscutible al leer la poesía de Gonzalo Millán que con él se abre una nueva dimensión en el contexto de la poesía chilena en el tratamiento del sujeto, al mismo tiempo que los procesos de representación son tensionados por un lenguaje que no explicita necesariamente las dificultades de representación del lenguaje, al menos hasta *Virus*, pero que ofrece un sistema poético que tiende a la desestructuración de modelos retóricos convencionales, al introducir una retórica de lo feo (*Vida*) para tratar las relaciones interpersonales, o bien un principio de saturación y acumulación comunicativa para abordar los espacios públicos (*La ciudad*). Ambas dimensiones de su poesía se articulan en un

³ "Salgo por una indicación que he llamado las preocupaciones micropolíticas, en el sentido de que el espacio interpersonal o intrapersonal para mí son espacios micropolíticos. Yo me introduce en el espacio intrapersonal, ese fue mi territorio de exploración, y me metí allí por una acción corporal de tener un lugar donde ir a pintar. Había una gestualidad enorme, un gasto de energía feroz. Después buscaba en mi casa la quietud en la meditación, y el silencio me permitió explorar el espacio intrapersonal sin fines literarios..." Faride Zerán, *Íd*, p. 4.

⁴ Pedro Pablo Guerrero: "La metáfora no me interesa en absoluto". *Revista de Libros, El Mercurio* 19 de marzo de 1995, p. 4.

constante ejercicio de agresividad y violencia en el que las víctimas son los sujetos o el mismo lenguaje, al pasar del pensamiento analógico o lógico-racional a otro de asociaciones sensoriales arbitrarias.

2. *Vida: Bichos, artefactos, utopías*

Bichos

Desde la publicación de *Relación personal* la crítica descubrió no sólo un poeta de notable lucidez creativa, sino también asistió al asombro de una escritura destemplada y despiadada en su visión de mundo. Antonio Skármeta advirtió que los elementos naturales de que se sirve la poesía de Millán se caracterizan porque "Si hay vida orgánica en ellos, su movimiento señalará sólo una tendencia a la descomposición" y que cuando no se trata de elementos terrenos, de todas maneras "las imágenes escogidas complotan para señalar la fugacidad, una forma más espiritual de descomposición" y, finalmente, que la escritura, "una constante en esta obra de Millán, carece también de permanencia y significación."⁵ Temáticamente se advierte el desarrollo de dos aspectos íntimamente relacionados: "la infancia está concebida como una etapa mutilada; todas las relaciones que establece el adolescente, que es también la continuidad esperpéntica de la niñez, devienen relaciones feístas con el tú-mujer, conflictivas con los espacios juveniles inmediatos y hostilmente

⁵ "Relación personal", *Revista Chilena de Literatura* 1, otoño de 1979, pp. 91-95.

distanciadas de la ciudad.”⁶ Esto es el lector se encuentra ante un escenario caracterizado por la degradación, la descomposición y la relativización de los paradigmas convencionales para tratar los escenarios de la nostalgia, el amor en tanto iniciación, la juventud como espacio de búsqueda y la ciudad como trasfondo vital. Para Carmen Foxley: “El personaje vive la atracción fascinante de un periodo de iniciación cognoscitiva en el que se encuentra de improviso cara a cara con la transitoriedad, la ausencia o el vacío como únicos residuos que deja el contacto con el mundo y con los otros.”⁷ En fin, es visible una tendencia a los recursos de lo que podemos llamar con propiedad el feísmo estético característico de la poesía de Millán, la destrucción casi patológica de los espacios de amparo de la cotidianidad y el distanciamiento expresivo, o la búsqueda de una interioridad neutral para referirse a los elementos del mundo. Pero hay más, una tendencia a trabajar desde la mirada de elementos del mundo en una galería animalesca, que conecta no sólo *Relación personal*, sino *Vida*, en su conjunto, con la tradición de los bestiarios, pero en su elección más repulsiva: caracoles, serpientes y otros bichos habitan estos poemas, que no sería difícil conectar con otros poetas del momento como Manuel Silva Acevedo. Langostas, culebras, caracoles, mariposas, algún gato, algunos pájaros, contribuyen a la percepción de la fragilidad y la inestabilidad que habita la vida como un jardín entre cuyas plantas el sexo aparece para desaparecer. El título del libro es pues ambivalente: por un lado enuncia el propósito de hacer una relación, es decir, una descripción de hechos relevantes, pero en tanto personales, estos hechos suelen ser de categoría nimia, intrascendente e insignificante, por otro, alude al sexo (que no

⁶ Javier Campos: *La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973* (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn). Op. cit., p. 39.

⁷ “La negatividad productiva y los gajes del oficio. La poesía de Gonzalo Millán”. En: Carmen Foxley y Ana María Cuneo: *Seis poetas de los sesenta*, p. 57.

necesariamente al amor) más que como relación entre personas, con esa persona que es el sujeto mismo. En diversas ocasiones los poemas se construyen como una expansión de frases hechas provenientes del lenguaje coloquial, generalmente de fuertes connotaciones sexuales, que el poeta amplía sobre la base de imágenes que no anulan, sino que amplían la carga semántica de la frase matriz.

Los primeros siete poemas aluden al espacio de la infancia en los momentos del descubrimiento de la caducidad y de la muerte: del niño que mata una langosta y que al mismo tiempo pierde la sonrisa de la boca ("Historieta del blanco niño gordo y una langosta", p. 13); del que juega con el sexo de una niña para descubrir la borradura, el polvo que habita el sexo: "Yo me humedezco un dedo / y en el muslo trazo con saliva / las iniciales de tu nombre. / Tú le echas tierra. / Después el polvo cae" ("En blancas carrozas viajamos", p. 13); del que descubre la descomposición en un muñeco en la tierra ("Toco rondas infantiles con una mueca en los labios", p. 14); del que envejece de golpe⁸ ("Bautismo de polvo", p. 14); en fin, siempre "un niño / que interroga el misterio" ("Escena original, p. 15). A partir del octavo poema entramos en el escenario de la adolescencia, el de "la difícil juventud", ante el horror del sexo, convertido en pecaminosa culebra arrastrándose por el anti jardín de las delicias ("El adolescente huye como una culebra", p. 15) siempre al borde de la putrefacción ("El mar y tu axila", p. 16) y la anonimia. El temor adolescente a la pérdida de la individualidad en el escenario amoroso ("Y como una mala canción de moda te nombro y te repito", p. 17), le hace verse como un nombre más entre los muchos que una adolescente escribe sobre el cuero de su bolsón de colegiala. Momento que marca el tránsito

⁸ Esta imagen del niño que envejece precozmente y de súbito está muy cercana a la que ofrece Lihn en "La pieza oscura".

de la experiencia infantil a la adolescente. La vida importa no tanto por ser vivida como por ser escrita en el acto ritual de grabar las iniciales sobre un árbol, pero el árbol crece y es habitado por otras plantas que vuelven un laberinto el lugar del corazón:

En aquel mismo árbol fui a buscar
otro verano, el corazón ése, mal grabado
sobre una playa de corteza tersa
con la hoja viva y rota de un cuchillo.
La crecida del invierno y de la savia
había arrastrado nuestras letras,
flechas y dibujos infantiles,
hasta perderlos en el laberinto para siempre
tragados por el remolino de las ramas
("Hago señas y signos pasajeros", p. 17)

La breve relación de un amor adolescente se rompe tempranamente y el débil sujeto nos hace asistir a las pequeñas lacras de su soledad onanista ("Si me abrieras el puño, me hallarías sucia la palma de la mano", p. 19), a su falsa vanagloria ("Un tipo extraordinario", p. 19), o la ofensa gratuita y degradatoria de la amada y de sí mismo ("Yo cojea porque tú cojeas. Perdona", p. 21). La iniciación sexual como rito largamente esperado se recoge en "Tu quebrado vidrio rojo" (p. 22), pero nada hay de placentero en este acto, sino más bien una fatalidad. El título del poema juega con la doble asociación vidrio-himen y rojo-ojo. La desfloración es romper un vidrio, tanto como romper un ojo. Ambos participantes quedan heridos y manchados después de la cópula, él por el óxido de la sangre, ella por el lacre del semen, enmudecidos por el miedo que anuncia el aborto o el grito de un recién nacido:

Tu sangre se seca en mi vientre
como una mancha de óxido
y entre tus piernas partidas
se pega el dolor del lacre.
La almohada moja mi mejilla
con tus lágrimas,

y seguimos aguardando mudos,
entre encajes y sedas arrugadas,
el silencio del muerto
o el grito del recién nacido.

El encuentro sexual percibido como acto horribilis, que semeja la lucha de lagartos o moluscos agrediendo el uno al otro. Pero la exploración abarca además las posibilidades léxicas del lenguaje escatológico al utilizar nominaciones zoológicas del sexo características del español chileno (concha, pico); el macho ave rapaz que con su pico destruye la concha de la mujer:

Con mis pequeños ojos cegados
por los trozos de espejos
que trituran las olas,
raspo y destruyo hasta desollarte
los tatuajes de la arena
y la cal en tu costra,
para hundirte en la carne,
roída por el jugo de limón,
mi pico de ave.

(“Y ahora el sol destiñe el fondo rosado de tu concha”, p. 23)

Como vemos las preferencias zoológicas del sujeto carecen de vuelo, de elevación, aquí aunque pájaro está a ras de suelo, y constituye un nuevo modo de aludir a una sexualidad desprovista de todo atisbo de plenitud y belleza.

Los símbolos zoofílicos tienen permanentes connotaciones sexuales, tanto para referirse al yo masculino como al tú femenino, pero hay una imagen más inquietante, la del caracol, a veces de tierra otras de agua en tres poemas del libro. Primero, “Historieta de un caracol y una mariposa” (p. 26) que en una danza desigual, opone la babosa condición terrestre del macho a la mariposa lista al vuelo. Como tantas otras veces el poema tiene como hipotexto o texto base un giro vulgar de claras connotaciones sexuales para referirse

a la insatisfacción sexual: en su versión más suave “quedar con los crespos hechos”:

Con mi vida y la tuya a cuestras abajo,
arrastro mi rastro de babas y subo
con palos de ciego a tu siga y encuéntrate,
mariposa lista al vuelo y dispuesta
a dejarme otra vez con el bulto.

Segundo, la imagen del caracol de tierra vacío, incapaz de reiterar los sonidos de las olas, retazos de la vida que no alcanzan a llegar hasta la oreja, tautológico caracol también vacío (“Pongo en mi oreja la oreja ondulada de la nada”, p. 30). La figura emblemática del hablante es este caracol que como la palabra que lo designa se enrolla en sí mismo sin sentido alguno. El caracol es “la oreja ondulada de la nada”, detrás de su laberíntico espiral se adivina “el estruendo y la caída”, la noche sostenida “en el hueco oscuro de su fruto”. La condición misteriosa del caracol, cifra y enigma de una escritura, no deja más que su “fugitiva presencia”: El juego semántico es sin duda doble: por un lado, el caracol vacío es el resultado de una experiencia de vida incompleta e insatisfactoria, por otro, es el ejercicio de una escritura vuelta sobre sí misma, tautológica y reiterativa, detrás de la cual nuevamente se advierte la certeza de la nada, el vacío de un lenguaje vuelto sobre sí mismo:

Vacío caracol de tierra y vides:
feble trompa que contiene
las nubes de langostas del ruido
y el silencio de la pared-ola
antes del estruendo y la caída;
roseta parda que al final de su voluta
sostiene toda la noche
en el hueco oscuro de su fruto;
serpentina de saliva
que deshago sin tiempo,
crujiente caliza hoja seca,
hasta dejar en mis ojos
la fugitiva presencia de la luz,

y del polvo el rastro,
y motas entre mis dedos.

Tercero, "Paso por la arena" (p. 31) cierra esta serie con la idea de las huellas que se borran en la arena. Si el sujeto es un caracol que se oye a sí mismo: "me oigo en el eco de un caracol vacío", en ese sonido sólo se escucha la sinestésica imagen del "callado hueco de aire oscuro"; la experiencia de vida como una escritura no es distinta de la escritura pronta a ser borrada por la marea:

Antes que llegue el rumor de la marea
y el blanco hervor de huevo de la espuma,
me oigo en el eco de un caracol vacío
como el callado hueco de aire oscuro
que hay en toda huella de pisada.

La aliteración eco-hueco reafirma esta unidad semántica que hemos planteado: aun cuando detrás se encuentre una historia de amor frustrado, con esas culebras que anidan en el jardín, lo que queda es la incertidumbre de la mirada, la imposibilidad de responder con esquemas conceptuales rigurosos a una experiencia que sólo puede ser percibida en su inmediatez, a la ruptura del discurso amoroso convencional por medio de la transgresión que supone la violencia semántica que se ejerce sobre el lenguaje. Así la poesía de Millán profundiza esta mirada compleja sobre los espacios micropolíticos.

Un nuevo animalejo sirve a Millán para organizar la segunda parte de esta nueva versión de *Relación personal*: "Ouróboros (historietas)" que alude al ofidio que lleva el antídoto de su veneno en su propia cola.⁹ En sus XXXIII fragmentos el poema acentúa los

⁹ El poemario se abre con un epígrafe clarificador sobre este sentido: "Al levantarme de la muerte, mato a la muerte que me mata. Resucito los cuerpos que he creado y, viviendo en la muerte, me destruyo a mí mismo. Si llevo el veneno en la cabeza, el remedio se encuentra

rasgos de brevedad y concisión que caracterizan su poesía, al volver en torno a una reflexión sobre el mismo sujeto de la escritura. La imagen inicial se expande a lo largo del poema al insistir en el principio de autodestrucción de una personalidad laberíntica, obsesionada por el tema de la circularidad de la muerte, o para decirlo con un lugar común, del círculo que conforman la vida y la muerte. El poema se inicia en el útero, en las acuosidades de un sitio en el cual ya no hay tampoco seguro refugio, pues la cópula del sujeto consigo mismo abre lugar a una pregunta básica: "En el vientre de nuestra madre / copulamos con mi sombra hermana. / Nacidos bajo un astro nefasto. / ¿Quién es inmortal? Quién fue / muerto bajo el mismísimo lucero." (I, p. 37). El nacimiento pues no arregla nada (Neruda dixit) y es percibido como un autobligado aborto hacia la vida, descubrimiento de un viaje no deseado pero inevitable, para culminar con la certeza de la vida humana como exilio permanente, intentando absurdamente buscar una opción positiva a la vida que no se adivina por lado alguno. El poemario insiste en una idea redundante en la poesía de Millán, la existencia como inútil ejercicio de perseguirse la cola: el ouróboros como metáfora del ejercicio vital autorreferente y circular. La imagen del ouróboros proyecta la del caracol que antes hemos descrito en una proyección poética que permite leer estas "historietas" como partes de un mismo texto.

Para Gilbert Durant el simbolismo ofidiano se sitúa en tres dimensiones fundamentales: la transformación temporal, la fecundidad y la perennidad ancestral. En su primera dimensión simbólica el ouróboros corresponde al gran símbolo del ciclo temporal, la serpiente que se come la cola, encarna la relación vida-muerte; reunión cíclica de

en mi cola, que muerdo con rabia. Cualquiera que me muerda debe morderse primero; de otro modo si yo lo muerdo, la muerte lo morderá en la cabeza. Morder es el remedio contra las mordeduras. Palabras del Dragón Alquímico de Nagari."

contrarios "el *ouroboros* ofidio aparece, pues, como el gran símbolo de la totalización de contrarios, del ritmo perpetuo de las fases alternativamente negativas y positivas del devenir cósmico." La segunda dirección correspondería, al desarrollo "de los poderes de perennidad y de regeneración ocultos bajo el esquema del retorno"; símbolo de la fecundidad que reúne en sí misma la dimensión femenina y masculina. Y en la tercera, la serpiente es "guardián de la perennidad ancestral y, sobre todo, como temible guardián del misterio último del tiempo: la muerte."¹⁰

En el libro de Millán este triple simbolismo resulta fundamental para comprender el permanente ejercicio de construcción y destrucción que alimenta al sujeto: "Me preño, me alimento y crezco / ovillado en mi interior, me hincho / y pateo el vientre hasta dolerme. / Un día me canso de esperarme, / me enlazo el cordón al cuello, / me saco la lengua y aborto." (III, p. 37). El descubrimiento no es otro que el de la circularidad de la vida, el viaje hacia la muerte en el navío de su cuerpo, donde el ouróboros se ve a sí mismo como un Cristóbal Colón en viaje hacia América, expresión, no síntesis, de su propia muerte:

¡Cristóbal Colón!
Descubro que existe
la muerte. Corro
y me encierro en un cajón.
Cuando quiero salir,
muerto de miedo,
descubro que voy
en mi calavera
hacia América.
(IV, p. 38)

En este descubrimiento el sujeto se mueve en la dinámica destrucción / salvación, ya que por

¹⁰ *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pp. 303-305.

un lado percibe que como el ouróboros el remedio de sus males está en sí mismo, aun cuando éste no consista en otra cosa que en aceptar su condición mortal: "Una voz me susurra: sólo / podrás borrar la cicatriz / de aquella herida secreta / con la grasa de tu cadáver." (VII, p. 39) Pero al mismo tiempo todo movimiento se sintetiza en una afán autodestructivo, en una autofagia tan permanente como inevitable, en la medida en que vivir es acercarse a ese instante: "A esta desidia / le han crecido / dientes. / Con ella mi mano / aserra la rama / ¡Craac! / donde me siento." (X, p. 40). La dimensión sexual descrita por Gilbert Durand no está, sin embargo, abordada desde la perspectiva de la fecundidad, sino desde la imposibilidad de completar el ciclo que su cuerpo le exige, por eso se suele ver permanentemente desde la soledad, alumbrando su sexo con una linterna (XV, p. 41), o jugando con una oruga (XVI, p. 42) o regresando sólo y triste, dispuesto a olvidar a la mujer que lo ha abandonado (XVIII, p. 42). Lo que sobresale es la dimensión mortuoria acentuada por la transformación del símbolo del ouróboros en una más innoble sanguijuela que se chupa su propia sangre, convertido en un gusano voraz e implacable, que va destruyéndose un autofágico ejercicio:

Diminuta y viscosa, roja sanguijuela:
 me adhiero a mi espalda blanca y me chupo,
 en sangrienta ampolla me englobo, jorobado
 a mí mismo peso desangrado,
 me adhiero a mi henchida bolsa y me chupo:
 Diminuto y pálido, voraz gusano.
 (XVII, p. 44)

En este viaje sobre sí mismo, el ouróboros va descubriendo las incertidumbres que lo acosan, la falta de certezas y de verdades trascendentes: el cielo se cae a pedazos (XXIII, p. 44) ante un sujeto que pierde la fe en sí mismo (XXV, p. 45) y cada imagen que ofrece

vuelve sobre la idea de vaciedad y sinsentido: "me debato / en una red vacía" (XXVI, p. 45), "No hay en mi cuerpo / de títere otro secreto / fuera de mi mano" (XXVII, p. 45), "eco eres de un eco" (XXVIII, p. 46), "un guante vacío" (XXIX, p. 46), "Los ratones me comieron la lengua" (XXX, p. 46). Al cerrarse el poema la imagen del oróborus se ha degradado y la idea del desarraigo y del exilio vital se expanden a la condición humana, por eso el sujeto se ve "como reptil sin músculos", como un pobre ave, es decir como un sujeto insignificante, con las alas cortadas: "como pez fuera del agua, / como hombre en la tierra" (XXXII, p. 47). El fragmento final pretende funcionar como exorcismo de esta aventura marcada por la negatividad y la autodestrucción, para intentar aferrarse el amor y a una opción más vital, que funciona más como un grito que como una declaración sincera de intenciones positivas:

Quiero decir amor
hasta perder la voz,
la entraña, el seso,
tal como todo
lo que en el aire, mar
y tierra alienta
y clama por pareja.

Me prometo:
No más saña de alacrán
en círculo de fuego.
(XXXIII, p. 46)

No existe pensamiento dialéctico en esta etapa de la obra de Millán, sino que instala el principio de la contradicción y de la paradoja, pues no hay reconciliación o síntesis entre los elementos en pugna.

Artefactos

La segunda parte de *Vida* se encuentra dividida en dos grandes secciones: "Vida doméstica" y "Nombres de la era". La sección "Vida doméstica", puede ser leída como una proyección de *Relación personal*, en tanto vuelve sobre los microespacios vitales en su terreno doméstico. El poemario organiza en sus distintas secciones ("Álbum", "Nido", "Incubadora", "Apocalipsis doméstico" y "O'Connor St. Blues", que nos advierten del desenlace de esta historia) los estadios de un relato de "amor" que desde su mismo inicio se advierte como el intento de unir dos mitades de un árbol partido por un rayo ("Árbol de la vida", p. 57). Sobre esta primera parte nos interesa advertir tres elementos que, entre otros, definen el modo de representación de la realidad. Primero, *el modo enumerativo* (el recurso del silabario). El poema inicial ("Vida", pp. 51-52) vuelve sobre la relación vida-muerte por medio de una escenificación del constante movimiento de la naturaleza y de las acciones de los animales que la habitan. Pero lo que nos interesa es advertir la introducción, por primera vez de modo sistemático, de un recurso que se hará fundamental para comprender su poesía posterior: la utilización de un sistema reiterativo-acumulativo de oraciones de relativa autonomía caracterizadas por la obviedad del recurso del silabario.¹¹ El procedimiento sirve como una manera de negar el sistema analógico metafórico propio de la poesía tradicional,

¹¹ Ha sido Jaime Quezada quien ha hablado del "recurso del silabario" para referirse a la construcción del siguiente libro de Millán: *La ciudad*: "escrito, y sólo en su forma, a la manera de un silabario o de libro para aprender a hablar y conocer un idioma-mundo cargado de variantes y posibilidades." "El recurso del silabario", *Ercilla* 2321, 23 de enero de 1980, p. 47. Esta descripción de Quezada acertadísima para leer la "retórica" de *La ciudad* puede ser advertida ya desde este poema y en muchos otros momentos de la poesía de Millán, como si la serie de enunciados impersonales permitiera por acumulación una nueva percepción del mundo.

para crear una imagen por medio de una "estética de la acumulación". Este tipo de verso acentúa las posibilidades de neutralidad del sujeto hablante que se percibe como una especie de coleccionista de frases hechas, habitualmente de una transparencia rayana en la ramplonería, pero que generan una imagen inquietante del tema por medio de la adición:

Un pájaro vuela, galopa un caballo;
un gato trepa por un álamo;
un pez nada río arriba.
Las plantas cuando crecen
lentamente se mueven,
si extienden sus ramas,
si hunden las raíces en la tierra
y cuando abren sus flores.
(p. 51)

En este caso la enumeración de acciones realizadas articula una imagen de movimiento permanente que culmina en la disolución:

El lagarto cría nueva cola
si pierde la antigua,
y los cangrejos si pierden pinzas y patas
echan pinzas y patas nuevas.
Las heridas de hombres y animales cicatrizan;
los huesos quebrados sueldan solos.

Se desgastan las células,
los órganos, los tejidos.
Disminuyen las fuerzas vitales.
La muerte es el fin de la vida.
(p. 52).

Creo que detrás del procedimiento se esconde una profunda desconfianza en el lenguaje, del que la retórica de la poesía forma inevitablemente parte, al mismo tiempo que afirma los conceptos de fragilidad, perennidad e inestabilidad. La necesidad de afirmarse en las estructuras más elementales del lenguaje como anclaje a una improbable relación con la

realidad. Este recurso apropiado para los poemas extensos ensayados por Millán vuelve a aparecer con singular acierto en el poema "Apocalipsis doméstico" (pp. 116-118), de la sección homónima. En este caso ofrece el inventario de los objetos habituales de la vida doméstica (sábanas, tazas, platos, sortijas, refrigerador, estufa, canarios, etc.) en un sistema caótico que apunta a la fragmentación y a la dispersión como síntesis de la despersonalización. Es evidente que la recurrencia a los objetos es una constante en este libro, como veremos a continuación, en tanto el sujeto es definido por su relación con los objetos, como parte de una actitud impersonal para percibir la vida. Agreguemos aún que los objetos mencionados se encuentran rotos, desgastados, sucios. El poema se construye por medio de la enumeración de más de 40 oraciones en las que el yo se encuentra ausente; cada enunciado se encuentra seguido por un punto y son de extensión variable¹²: desde un verso, las más breves, hasta nueve versos en el enunciado final:

Las sábanas regaladas para la boda
se gastaron y tienen agujeros.
Se quebraron los platos
en escaramuzas domésticas.
Las tazas están saltadas y sin asas.
Se perdieron tenedores y oxidaron
los cuchillos del servicio inoxidable.
La juguera está descompuesta. (...)

¹² El procedimiento no es nuevo en el contexto de la poesía chilena, con fines muy distintos Neruda lo había utilizado con anterioridad. Un ejemplo paradigmático en este sentido es el poema "Educación del cacique" que se construye por medio de versos autónomos seguidos de punto para producir un efecto acumulativo que engrandece la figura del héroe mapuche: "Lautaro era una flecha delgada. / Elástico y azul fue nuestro padre. / Fue su primera edad sólo silencio. / Su adolescencia fue dominio. / Su juventud fue un verso dirigido. / Se preparó como una larga lanza. (...)"

Con las distancias del caso el procedimiento recuerda también las largas acumulaciones en *Altazor* de Huidobro. Pero el sistema metafórico de Neruda o Huidobro ha sido sustituido en Millán por la metaironía, de modo que recuerda más bien recuerda las unimeraciones y los collages de Parra.

El conjunto del texto provoca una imagen cuyo efecto está marcado por la fragmentación, la dispersión y la descomposición orgánica. Es interesante hacer notar que el poema se articula como una enumeración ascendente, donde el apocalipsis doméstico avanza desde lo nimio hasta lo vital y lo existencial: a los objetos gastados suceden artefactos descompuestos; a los artefactos descompuestos, la naturaleza domestica en caos ("El jardín está exuberante, lozano. / Invadido de malezas que asfixian las plantas"); a la naturaleza en caos, la vida caótica ("El lechero ya no trae la leche a la casa, / ni el suplementero reparte los periódicos"); a la vida caótica, la violencia autodestructiva de la vida: "Un niño en un corral de palo, / entre juguetes se desgañita llorando, / hambriento y mojado, / la húmeda boca abierta, / los ojos vidriosos de lágrimas, / mirando / como la bestia de las dos espaldas / gruñendo convulsa se revuelca / intentando devorarse a sí misma". El modo impersonal no oculta, sin embargo, el desconsuelo del sujeto, como si no quisiera atreverse a poner en escena su propio desorden.

Segundo, *el modo descriptivo impersonal* (el recurso de la enciclopedia). La experiencia amorosa, por ejemplo, es percibida no de modo directo, sino diferido; no nos encontramos, como sería dable esperar, con los requiebros del apasionado enamoramiento, con el placer del encuentro, con la fusión de los cuerpos. Al contrario se trata de un acercamiento de cuño impersonal: la importancia de la amada se relaciona con el ciclo de la lluvia, a la manera de una entrada de enciclopedia: "Los océanos son las fuentes principales / del vapor de agua que contiene el aire" ("Sobre tu importancia para mí de océano", p. 58). Después de todo el epígrafe del poema ya anuncia las intenciones "Je ne te parlerais pas d'amour, je te parlerais seulement du temps qu'il fait" (Viktor Chklovski). El beso se describe en términos fisiológicos y recuerda tal vez sin querer aquel otro beso de Góngora en "La dulce boca que

a gustar convida" ("Entonces frentes y pómulos se golpean / y se restriegan narices y mejillas; / los labios se aplastan, entrechocando dientes, / entremezclando alientos, lágrimas, saliva. / Las bocas abiertas ferozmente se devoran. / El beso arrasa cuanto encuentra a su paso", "El beso", p. 59); el encuentro con la amada se produce a través de una agencia matrimonial ("El Dilucidador de Incompatibilidades / por ejemplo, que crascita / cuando el amor fracasa a primera vista", "Agencia matrimonial", p. 60). El procedimiento sirve, sobre todo en la primera parte, para insistir en la idea de una experiencia que no se vive de modo directo, sino a través de intermediarios, como si en los "tiempos modernos" hubiese dejado de ser una experiencia placentera y estuviera siempre mediatizada por diversos sistemas sociales y culturales que impiden su trato directo.

Tercero, *el modo fragmentario* (el recurso taxonómico) consistente en la representación de los cuerpos y los objetos desde una mirada parcial. El procedimiento más visible consiste en referir los requeiebros del amor a través de las cosas, de los objetos, que lo rodean, por un lado, y, por otro, por medio de un constante juego de referencias al cuerpo percibido como objeto. El cuerpo femenino y el propio cuerpo son vistos a través de partes o fragmentos, generalmente alusiones a los sexos, que no alcanzan a conformar una totalidad. No se trata de un sistema metonímico, donde la parte sirva de metáfora del todo, sino que la parte es tratada de modo inmanente, como si estuviera lejos de todo cuerpo y de todo centro.

La idea es esbozada en el poema "Anciano con una rosa" (p. 60) donde la misoginia del anciano se concentra en el sexo femenino, bajo la conocida metáfora de la rosa. El anciano opera como el donante transmisor de una sabiduría que el sujeto no posee, a la manera de los ritos iniciáticos, pero se trata de un saber que condena al héroe a la

infelicidad. Al ser la rosa un laberinto el sujeto jamás podrá percibir el todo:

La belleza de la mujer
es peligrosa, m'ijo.
No te fies
si no quieres perderte
y pasar la vida vagando
en el laberinto de una rosa.

Esta visión perversa de la mujer atraviesa los poemas iniciales en los que el amante ansioso y torpe asiste al descubrimiento de la suciedad de la novia "blanca y radiante", por medio de una irónica alusión a la canción popular, desmitificada en un nuevo momento iniciático y de desencantado y desafinado descubrimiento del cuerpo:

Atrapo una mosca posada
en el cajón de basura.
La limpio y desinfecto
hasta dejarla "blanca
y radiante como una novia".
Entonces escribo un poema
en sus alas sobre la pureza.
La suelto. Vuelve volando
a posarse en la basura.
(“Novia”, p. 63)

El cuerpo femenino es visto, en los cinco poemas que cierran la sección inicial de “Vida doméstica”, por medio de breves alusiones pictóricas en las que el sujeto escribe o pinta sobre el cuerpo. El acto sexual aparece siempre como mordedura, marca, escisión, tatuaje, herida, sobre un cuerpo fragmentado: “Con un pulgar en tu sexo / eres la paleta del pintor...” (“Paleta”, p. 64), “jugosa fruta madura / aunque mordida...” (“Naturaleza muerta con cama”, p. 65), “Culebrilla acuática”, son las nominaciones con las que describe a la mujer desnuda. El poema “Dalia” (p. 66) reprocesa la tradicional metáfora de la flor para aludir al sexo

femenino, pues aquí se impone una estética de lo feo, una devaluación implacable de la analogía romántica de flor y mujer vistas desde la obscenidad de la violencia y la desnudez:

Rosada como entraña de breva
o pabellón de oreja leporina
que se presiente presa, deshojada,
tiembla entreabierto, la dalia
mientras la luz irisa
el cuello erizado del gallo.

El poema final ("Kamasutra", p. 66) sintetiza esta idea del cuerpo como espacio de una escritura agresiva y violenta, en que una vez se animalizan las características de la pareja de amantes y se nombran segmentos del cuerpo como si una escritura cifrada se encontrara debajo de cada elemento en el que el "arte de amar" se vuelve "arte de herir" a la pareja:

Persistirá la cicatriz de la vacuna
y el lunar del cuello y de la axila.
Persistirán las marcas de tirantes
tras los pechos y en la piel
de la cintura, bajo el ombligo.
Más no, la medialuna,
el bocado del jabalí, la nube rota,
la galla del tigre, el coral y la joya.
Las huellas debidas
al arte de mis dientes y uñas.

Aunque la referencia a objetos cotidianos es evidente desde los primeros poemas de *Vida doméstica* ("El contrato", "Regalos de bodas", etc.) se acentúa a partir de la sección segunda: "Nido", de la que el poema inicial sirve como antesala de la noción de descomposición y putrefacción que habita la vida doméstica: "No me alabo. Hago por ti / lo que por su hembra / un pájaro carpintero: / el nido en un árbol podrido" ("Nido", p. 69). Los objetos domésticos hacen juego, pues, con este escenario de decadencia: "cojines

desgarrados" ("Comedor", p. 73), "En el anfiteatro, ruinas" ("Plato", p. 73), "Un trozo de petrificada brea fría" ("Zapatos", p. 74). El triunfo del objeto sobre el sujeto se metaforiza en la imagen cristaliza del vaso vacío, del espejismo de una transparencia que no es tal:

Un espejismo cristalizado
de la sed es el vaso;
palacio límpido con un foso
sin puente, resbaladizo.
Deseo insaciable de nada.
Salvo el aire.
Allí es leve lo pleno
y lo hueco es grave.
Bebo vidrio del vaso vacío.
(*"Vaso"*, p. 74)

En el poema "Incubadora" de la sección del mismo título se proyectan estos procesos de despersonalización a la irrupción de los artefactos tecnológicos y a la vida doméstica contemporánea. Cuando la poesía repele lo excepcional y lo intercambia por la vulgaridad, produce un efecto insoportable de obscenidad en el exceso de la cotidianidad sin intermedios. Para utilizar una expresión de Baudillard para referirse a estos tiempos: "Lo real no se borra en favor de lo imaginario, se borra en favor de lo más real que lo real: lo hiperreal"¹³. El sistema enumerativo de catálogo técnico que ofrece el texto explicita en su último enunciado el temor, la repulsa, el miedo, que ese sistema ofrece ante la fragilidad de un nacimiento prematuro y de la vida como artificio:

1. Válvula
2. Regulador
3. Termostato
4. Deflector
5. Generador de aire

¹³ *Las estrategias fatales*. Barcelona, Anagrama, 1984, p. 9.

6. Lámpara
7. Cajón
8. Cubeta húmeda
9. Doble pared
10. Doble fondo
11. *Prematuro*
("Incubadora", p. 83)

Por eso no es extraño que el sujeto se vea metaforizado en los mismos objetos para advertir su vaciedad, el desencanto ante la pérdida de certezas, que es fundamentalmente la pérdida de un sistema representativo coherente. Ante la nostalgia de su vacío no encuentra nada con que llenar ese vacío, pues el sujeto no es más que una ilusión detrás del cual resplandecen los objetos que se apropian de la identidad. En lugar de los objetos no se propone el sujeto, sino la expansión, la hiperinflación del objeto mismo, ante el cual ya no existe ni el derecho a la interrogación: "Mi vida soy una taza sin asa. / Perdí mi asidero, / el signo interrogante / como van gogh su oreja. / Fuera de eso estoy íntegro, de frágil porcelana, pero sin una rajadura..." ("Taza", p. 108).

Existen ciertamente otros modos de representación que han sido más considerados por la crítica, como el modo irónico, el sistema de presuposiciones que pueblan los poemas de Millán, así como la crisis del sistema dialógico entre los personajes a cambio de la violencia verbal y la agresión, e incluso de cierta no escasa ácida ternura. La atmósfera de época que habita estos poemas, o en los cuales el sujeto es habitado, se desarrolla en plenitud en la sección "Los nombres de la era". ¿Cuáles son esos nombres? Una vez más las huellas de la despersonalización contemporánea ("Vacaciones", "Refrigerador", "Automóvil", "Noche"), pero también la posibilidad de lo no existente: la utopía en un espacio distópico como ocurre en "Poemas hipotéticos" que cierran esta sección. La sección se abre con un magnífico epígrafe de W. H. Auden: "And had everything necessary to the

Modern Man, / A phonograph, a radio, a car and a frigidaire." La sección "Vacaciones" sin tener la dureza característica de la poesía de Millán hace aparecer los signos de la corrupción de las cosas y cierto triste desencanto en la mirada de los personajes que veranean. Curiosamente el texto que mejor sintetiza esta actitud es un "poema encontrado", es decir, un texto que si hemos de creer al autor textual ha sido recogido de la *Revista familia* y al que seguramente sólo se ha realizado la operación de organizarlo en versos¹⁴ y que aporta un nuevo procedimiento que se reitera también en la sección "Noche" en el poema "OVNI sobre la antártida" (p. 215), poema encontrado en el diario *El Mercurio* de Chile. La incorporación de la frase hecha es un procedimiento impuesto en la poesía chilena al menos desde Parra en adelante, seguramente en sus relaciones con el pop-art, equivalentes al fin y al cabo del ready-made de Duchamp llevado al terreno de la poesía y cuyas consecuencias respecto de la crisis de la noción de originalidad y expresión personal son evidentes. Sin embargo, Millán provoca por medio de este procedimiento un curioso efecto lírico, en la medida en que los textos encontrados dan cuenta de su asimilación de este lenguaje, como un cuerpo ajeno en los mass media a los que originalmente pertenecieron.¹⁵

¹⁴ El texto titulado "Veraneo" es el siguiente: "Triste es Santiago / en estos meses de ausencias. / El eslabón perdido / de los amorosos coloquios se rompe / y no vuelve a recuperarse. // En los balnearios lejanos / las amistades antiguas se enfrían / al soplo brillante de la brisa / que descubre horizontes más dorados. // Tierra de miserias y olvidos. / Gracias al cielo que hasta hoy / no han ocurrido esas desgracias / que en años pasados sorprendían / dolorosamente al país entero. // Ya habréis comprendido que hablo / de niños que el mar arrastra; / de jóvenes atrevidos que perecen / víctimas de sus caracteres fogosos / y de otras desgracias por el estilo. // El mar es traicionero, cada ola / acariciadora encierra la atracción / mortífera de la sirena. / ¡Que el cielo clemente os libre!" (p. 162)

¹⁵ Este procedimiento ha servido al poeta Jorge Torres para construir un amplísimo libro construido exclusivamente de recortes de periódicos, textos científicos, entrevistas, tratados, etc., curiosamente con un título muy similar: *Poemas encontrados y otros pre-textos*. Valdivia, Paginadura, 1991.

Esta preocupación por lo objetual resulta uno de los elementos más interesantes de la poesía de Millán en especial en las secciones "Refrigerador" y "Automóvil". Estos nuevos "nombres de la era" permiten un tratamiento complejo y no unilateral de la crítica de la modernidad, en la reiteración mecánica de la fascinación por la modernolatría de los objetos tecnológicos, en una nueva forma de religión, cuyos escenarios pueden consistir en los ritos compulsivos de abrir una y otra vez una puerta de un refrigerador ("Refrigerador", p. 171), visto como el nuevo gran libro ("Libro blanco", p. 172), o la caja de caudales de los alimentos ("Ave rapaz", p. 173). Seguramente no existe en toda la poesía chilena precedente una similar preocupación por la cultura tecnológica y los problemas derivados de las nociones de intercambio comercial de la sociedad postindustrial, con toda la carga de sustitución del sujeto y de la poesía como intercambio emocional, por los objetos percibidos no desde la repulsa (por ejemplo Nerudiana) o la exaltación (por ejemplo futurista), sino desde una atracción perversa que se mueve en dos direcciones: ya como crítica de la sociedad de consumo y sus engaños: "Nos reímos de nuestros antepasados, / los indios porque cambiaban / sus piedras preciosas, oro y perlas / por espejos, campanas y abalorios. // En otro siglo y en mayor escala / seguimos cambiando como ellos, / bosques, minas, pozos de petróleo / por toyotas, telesencolores, refrigeradores..." ("Trueque", p. 172); ya como desplazamiento de los elementos del erotismo femenino hacia una curiosa forma de erotismo tecnológico¹⁶: "Digo triunfalmente al objeto / codiciado: -Eres mío ahora. / El objeto impenetrable, opaco / me objeta: -Me compras, / pero no has pagado mi secreto" ("El

¹⁶ Esta percepción del problema es la que ofrece Jaime Concha a propósito del poema "Automóvil", en "Mi otra cara, hundida dentro de la tierra (sobre el libro de G. Millán *Relación personal*). *Atenea* 421-422, Universidad de Concepción, 1969, pp. 433-434. También Javier Campos: "Lírica chilena de fin de siglo y (post) modernidad neoliberal en América Latina", *Revista Iberoamericana* 168-169, julio-diciembre de 1994, pp.894 y ss.

objeto", p. 185).

La serie de poemas de la sección "Automóvil" aluden precisamente a esta atracción perversa de la que hablamos, ya que no se trata de una crítica, ni de un simple canto celebratorio porque detrás se oculta una aguda ironía crítica a las consecuencias de esta modernolatría. El poema "Automóvil"¹⁷ (p. 196) describe la máquina en una acuciosa enumeración impersonal de sus componentes y de su funcionamiento; pero esta enumeración lleva en sí una progresión: desde la inmovilidad al movimiento, hasta culminar en una afirmación aparentemente inocente ("el hombre puede salvar ileso o muere"), que sintetiza la idea destructora de la maquinaria.

Esta idea se proyecta a los poemas siguientes, que insisten en esta dimensión destructora, por medio del relato de circunstancias diversas donde el erotismo ante la máquina se convierte en un coitus interruptus que culmina en la destrucción. Los elementos mecánicos se homologan con elementos mortuorios; así el cadáver arrollado parece un mecánico, la tumba-honda parece un foso de garaje, la llave inglesa una guadaña-cruel, y pernos y tuercas, los gusanos. No hay pues una percepción ambivalente ni dual de la tecnología, pues sucesivamente cada poema ofrece una imagen funeraria: la del coche funerario en sentido estricto ("Chofer", p. 187), la del túnel por el que irrumpe un automóvil

¹⁷ El texto completo del poema es el siguiente: "El automóvil es celeste, metálico y cromado / con un motor, rejillas, estanque y hélices, / lubricados con aceite vegetal y grasas, / que ruge, tiritan, se vacía y giran / por medio de pedales, botones y llaves. / Dentro van por tubos, líquidos minerales / que una chispa prende con ruido y humo quema. / Tiene luz generada por baterías con ácido, / cables multicolores finos y faroles, / intermitente y roja para las señales, / amarilla para las noches y la niebla. / Las puertas se abren, cierran, suaves, / y para introducir o dejar el aire / los vidrios se bajan o suben. / Los asientos acomodables se reclinan, / rellenos de resortes, esponjas y espuma, / recubiertos por el plástico y la goma. / Las cuatro ruedas de caucho ruedan / y con un volante se tuercen o enfilan. / El acelerador se aplasta sin freno corre; / las llantas resbalan, chillan y se queman, / se abolla la lata y quiebra, retuerce, / los esmaltes y cristales se destruyen, / y el hombre puede salvar ileso o muere."

que penetra como una bala en “el parietal deslumbrante / de la vida” (“Túnel”, p. 188), la del motociclista en una encrucijada resbaladiza (“Motociclista”, p. 188), la de la pareja de amantes en el fondo de una hondonada (“Blaaammm!”, p. 189). Pero hay también otra dimensión de tono más nostálgico y ecológico que se acentúa en los últimos poemas de la sección, como ocurre con aquella imagen del ciervo que pasta entre la chatarra (“Ciervo”, p. 191), o la de los niños que conocen todos los nombres de los automóviles pero ignoran los de las estrellas (“Viajeros del futuro”, p. 193).

Utopías

El debate sobre los escenarios distópicos que ofrece operan en rigor como una secreta mención a otro tiempo más vital. Las imágenes apocalípticas que comparte con otros poetas de su promoción ofrecen una dimensión distinta que van más allá del fatalismo de la contemplación de los “vicios del mundo moderno”. Una interesante discusión sobre la metáfora de la noche, en la cuarta sección de este libro (“Noche”), como fin de época y como síntesis del discurso distópico, tendrá su contrapartida en el poema “Nombres de la era”. La sección “Noche” se abre con dos epígrafes: el primero alude al escenario de la oscuridad epocal: “¿Acaso todo no indica la caída de la noche, / ya nada el comienzo de una nueva época?” (Bertold Brecht); el segundo a la oposición noche / día y a la necesidad de distinguir los escenarios diurnos posibles como construcción: “Los días se distinguen. La noche / no tiene más que un sólo nombre” (Eliás Canetti). Los poemas construyen imágenes del presente en una doble dinámica de nostalgia hacia el pasado y el futuro. El tiempo avanza hacia ningún lugar, el amanecer se confunde con el atardecer, los sueños con las

pesadillas, como si de pronto el hombre confundido no atinara a descubrir un mínimo orden para comprender su posición en esta catástrofe de los signos: "Nadie sabe si llega o sale, / si abre o cierra la puerta, / si estos son los sueños de ayer / o las pesadillas de mañana." ("Noche", p. 204). La distopía como escenario de la ciudad en su orden inquebrantable y en sus prohibiciones, en la organización de una forma de vida marcada por los tiempos de la prohibición, escenario geométrico donde los callejones son a un tiempo horizontales y verticales, se sintetiza en el poema "Utopía" (p. 205), como si el tiempo hubiera detenido la posibilidad de los cambios para siempre, en otras palabras la distopía se encuentra en la sociedad de consumo y sus reglas invariantes:

Todo fue planteado de antemano
en esta utopía al revés
que no permite cambios.

Las calles y veredas
se reemplazaron por calles
y veredas internas;
corredores interminables
idénticos, y callejones
verticales por donde van
y vienen ascensores
sin llegar jamás al último
piso o la planta baja.

Afuera, parques desiertos
donde merodean sueltos
perros policiales en la noche,
tras rejas a prueba de ciclones
coronadas con alambre de púas
y carteles que advierten:
Keep Out! No trespassing!

Las construcción del discurso utópico opera por contraste con la realidad factual y, por lo tanto, el dibujo de ese nuevo espacio se convierte en fotografía en negativo de la

realidad desde la que se escribe y desde la cual el sistema de presuposiciones entra a operar en el proceso de recepción del texto, como una crítica despiadada y, por lo tanto, la ausencia de ese otro discurso de la plenitud nace de la repulsa que produce el presente. Al fin y el cabo detrás del discurso de la negatividad, de sus edificios, de sus "áreas grises", del "tropo barroco" (p. 210) donde el poeta y su amada se envuelven en el polvo y la nada, el sujeto deja ver de un modo oscuro un corazón anhelante de plenitud. "Nombres de la era", poema fechado en 1970, tiene el subtítulo de "Una Profecía Sicodélica de Funcionamiento hidráulico" y un extenso epígrafe de autor que define su programa, el sueño de una sociedad distinta que permita romper con la lógica violenta del bicho humano:

Instintivistas como William James, William McDougall y Neointintivistas como Sigmond Freud y Konrad Lorenz, etc..., además de sostener en común que la violencia o agresividad destructiva está enraizada en nuestra naturaleza animal - solución simplista que ahorra considerar la irracionalidad del sistema y su ideología-, comparten, a pesar de ciertas diferencias, la concepción del modelo instintivista en términos de una mecánica hidráulica. Es decir todos recurren analógicamente a una substancia -gaseosa o líquida-capaz de determinar comportamientos energéticos, que está contenida en un recipiente antes de ser liberada y puesta en acción. Este poema de funcionamiento infinito, utiliza el mismo esquema hidráulico, pero en un sentido inverso, para ilustrar el desarrollo de unas sociedades hipotéticas basadas en la no-violencia, la paz y el amor.
(p. 235)

Otros dos epígrafes contribuyen a abundar en el sentido antes expuesto: el primero que aprovecha las coincidencias onomásticas es de William Shakespere "Gonzalo: I'th' commonwealth I would by contraries Execute all things..." (*The tempest*); el segundo, un titular aparecido en los diarios luego del asesinato de John Lennon: "The Dream is Over". Este extenso poema funciona por medio de un procedimiento acumulativo y es, por cierto, el único ejemplo significativo en la poesía de Millán de este sueño cósmico (que recuerda a Ernesto Cardenal) en el que la ceremonia del mundo avanza en dirección de una segunda

era marcada por los conceptos de la amistad, la igualdad y el amor, para llenar el espacio vacío que media entre el deseo y la posibilidad de un nuevo lenguaje, completando el sentido positivo que se esconde detrás de la negatividad. El poema es una oración plena de sensibilidad lírica, esotérico lenguaje del fin de una era y del comienzo de otra distinta, organizado en diez momentos que aluden a los nombres posibles de la nueva era. La “Era Primera” es la que se vive y por lo tanto espacio de la carencia y de la falta de plenitud:

La que termina es la Era Primera
llamada también Era del pez
porque no dejará huella.
Y la que principia es la Segunda Era
llamada también Era del Agua.

La “Era Segunda”, llamada también Era del Aguador corresponde al momento de la saciedad de la sed humana, a la “Era de la Amabilidad”. Es interesante advertir que en el contexto de una obra marcada por la crisis y la crítica, Millán establezca un discurso tan deliberadamente utópico. Bien es posible que se pueda establecer una lectura marcada por las circunstancias históricas, al estar el poema fechado en 1970, en un momento en el que el discurso utópico permeó claramente el discurso político, posiblemente de manera no menos voluntarista. Pero en términos poéticos el poema opera como un espacio de contradicción (como todo discurso utópico) destinado a establecer un diálogo evidente con los otros “Nombres de la Era”. Al fin y al cabo este poema se sitúa en la última sección del libro, “Poemas hipotéticos”, que establece un discurso tal vez calmadamente apocalíptico en el que se anuncia la crisis de una época descrita con esa “objetividad” de las secciones anteriores. Los “Poemas hipotéticos” apuntan hacia un futuro que se anuncia en ciertas leves huellas de la realidad contemporánea. La necesidad de acostumbrarse a una nueva era significa engullir

“pintura letal”, “añicos de diamantes rubios”, “para ir acostumbrando / la carne tierna del animal / cebada con flores / a piensos radiactivos” (“Menú”, p. 221); pero a un tiempo el escenario es ya ese futuro apocalíptico donde los hombres son los últimos sobrevivientes de “La gran emigración” (p. 223):

En las fotografías de antaño
figuraban aún aves en vuelo,
arboledas, animales salvajes
y domésticos en nuestros brazos.

Hoy hasta las ratas se van
y nos estamos quedando solos,
los únicos sobrevivientes
al borde de mares estériles,
bajo un cielo luminoso y vacío,
longevos, grises, demasiados.

En esta época en que las gasolineras serán las ruinas románticas (Cardenal) el sujeto no ofrece un lamento ni su dolorido sentir ante las ruinas, sino una expresión “objetiva”, el lenguaje que los habitantes del futuro verán como el testimonio de este tiempo duro: “Esta gasolinera bombardeada / que los pintores pop reprodujeron / en su época casi fotográficamente, / y que los poetas cantaron / en versos objetivos, / resistió como aquellos / legendarios fuertes del Oeste, / heroicamente el asedio / de las hordas de piratas del camino...” (“Monumento”, p. 228). Así pues entendemos que la noción de poesía objetiva en Millán, supone simultáneamente un trato impersonal de los materiales asumidos, pero al mismo tiempo el privilegio de la mirada, de la contemplación de las cosas, sean estos fragmentos del cuerpo humano o social.

El poema recuerda también el flujo utópico alimentado por los poetas beat como Ginsberg y Ferlinguetti, especialmente de este último en “Estoy esperando”, gozosa

descripción del apocalipsis como anuncio de la utopía. Lo curioso es que no existe ironía en este planteamiento, sino un culto a la catástrofe como posibilidad de transformación social y cósmica. La profecía utópica de estos "nombres de la era" admite la oración, el sueño, que anida detrás de esta objetividad con otros nombres posibles y por cierto mejores:

Y por ella la Era Segunda o del Agua
o del Aguador o de la Amabilidad
o de la insaciable Sed o de la Justa Hermandad
o de la Conciencia Universal o de la Utopía
o del Entendimiento Universal
o de la Revelación Acerca del Destino de la Humanidad,
también será llamada Era del Principio del Final...

3. La palabra como *Virus*

La poesía de Millán presenta un momento privilegiado en la reflexión metatextual, se trata de su último libro *Virus*, que recurre a la reflexión metatextual de un modo singular dentro de la poesía chilena actual. Es evidente que la poesía contemporánea hispanoamericana ha hecho de este asunto un problema vital. La palabra ha servido como metáfora de la plenitud, del compromiso solidario, del propio sujeto y sus máscaras, pero se ha tratado más bien de una reflexión sobre la palabra en tanto oralidad, en tanto instrumento de intercambio comunicativo; incluso en el caso de Lihn nos enfrentamos a una escritura como expresión del sujeto y sus máscaras, más allá de las crisis que hayan soportado en esta dinámica. Es con la poesía de la promoción de los 60 cuando se acentúa la reflexión metaescritural; es decir, la reflexión sobre el poema en tanto escritura y materialidad no necesariamente subordinada a la palabra oral o al "lenguaje de la tribu" de

Parra (Pound mediante). En el caso de Millán, fortuna o fatalidad, la palabra es registro escrito sobre la página y es precisamente este el punto que nos interesa, la reflexión sobre el acto de dejar unas huellas (las letras) sobre una textura determinada, no el acto de comunicarse con un posible lector o auditor. Si la palabra literaridad no tuviera ya una carga semántica tan definida en el campo de la teoría literaria ésta sería seguramente la que definiría la reflexión sobre la letra, sobre el lenguaje en tanto escritura. Se trata en rigor de una escritura paragramática, en el sentido que ha dado Kristeva a este concepto¹⁸, procedimiento que permite “hacer” más que “expresar” un sentido, por lo que su traducción resulta a veces mera tautología. Hay que agregar además un punto en este caso, aunque a veces Millán alude a la escritura con pluma, en general estamos en el espacio de la escritura informatizada, las manchas de las letras son las manchas de la tinta de la impresora que imprime una virtualidad sobre la página en blanco.

El poemario de Millán se abre con un epígrafe del escritor norteamericano William S. Burroughs: “La palabra es un Virus”. Es por tanto evidente que la relación entre escritura y enfermedad es un elemento fundamental para comprender el sentido del poemario¹⁹, pero

¹⁸ Para Julia Kristeva este problema permitiría explicar determinados aspectos de la lengua poética que reemplazan el encadenamiento lineal de las frases, por un tipo de organización que sería mejor representada por una teoría de los grafos (o gráficos). *Semiótica* 2. Caracas, Fundamentos, 1974, pp. 230-231. Por su parte Walter Mignolo estudia este problema refiriéndose específicamente al principio *paragramático* que permite identificar las conexiones establecidas entre las palabras por su pura separabilidad, pausa sonora o espacio de la página. La base del principio paragramático no se encontraría en la capacidad lingüística del sujeto, sino que tendrían su manifestación y localización, no en el sistema primario propiamente verbal, en el juego de palabras y en la *lengua* articuladora de los sueños. *Elementos para una teoría del texto literario*. Op. cit., pp. 89-90 y 110-117.

¹⁹ Es la lectura que privilegia Jaime Blume, por ejemplo, en “Gonzalo Millán: exterminio y transcendencia de la palabra poética”, en Jaime Blume y otros: *Poetas del '60*. Santiago de Chile, Ediciones Mar del Plata y Colección Aisthesis, Pontificia U. Católica de Chile, 1992, pp. 9-39.

creo que lo que existe es un afán sanatorio, una forma de salir del círculo metapoético en el que se ha encerrado la palabra, de otra manera el virus de la palabra tiene su antídoto.²⁰

El poeta escritor se sitúa en el terreno de las dificultades que supone luchar contra una palabra enferma, o contra el enemigo de la palabra: el silencio, o contra la página en blanco; existe evidentemente una dificultad, pero no advierto sólo negatividad en este ejercicio sobre el dolor de la escritura, sino una agonía, una lucha contra la enfermedad que habita la palabra y un empeño de sanación. El poema que abre el libro establece esta ambigüedad de la escritura como excrecencia tras la búsqueda de algún sentido: la letra es la acumulación de millones de virus para conseguir la visibilidad de un punto, pues la escritura se mueve entre la imposibilidad de la expresión y la lucha contra el vacío, es decir, contra el silencio:

Son necesarios
varios millones de virus
para conseguir un punto visible.
Y varios millones de puntos
para conseguir una sola línea.
¡Cuántos millones de líneas!
¡Cuántos millones de puntos!
¡Cuántos millones de virus!
(“Epidemia”, p. 9)

Escribir es luchar, imponerse contra el silencio que se impone como consecuencia de una

²⁰ Sobre este asunto Millán ha expresado lo que sigue: “Bueno, parte de esa crisis está expresada en mi libro *Virus*, donde muestro cómo la escritura se convierte en una nueva adicción. Eso conduce a ciertos callejones sin salida que, para mí, están representados por Enrique Lihn y Rodrigo Lira. Es decir, en una escritura que gira sobre sí misma, sin remontar ese horizonte cerrado. Yo creo que a partir de Raúl Zurita se produce un cambio. También Juan Luis Martínez, pero sobre todo Zurita es fundamental en este aspecto, al aportar una nueva sacralización al acto de escribir”. Entrevista de Pedro Pablo Guerrero, op. cit., p. 5. Aunque el juicio sobre Lihn puede ser discutible lo cierto es que la opinión de Millán en tanto necesidad de salir del círculo metapoético es más que certero como descripción de una de las enfermedades de la poesía chilena actual.

escritura que se ha desgastado en la "palabrería de los ágrafos" o en el "literateo de los grafómanos" ("Reserva", p. 10). El remedio está en sí mismo como en el ouróboros: "Si llevas el veneno / en las fauces, / muérdete la cola / donde está el antídoto / como el ouróboros" ("Virus", p. 11, una breve nota explica el sentido de la palabra "virus": "Humor de la víbora para los griegos"). El poema es fundamental no sólo porque da el título al libro, sino también porque se conecta con el sentido ambivalente del "humor" de la víbora: a su vez veneno y remedio.

La ambivalencia simbólica del ofidio no escapa a Millán: a la vez, encarnación de la muerte y de la fecundidad, como ocurre en el extenso poema "Ouróboros" que incluye en *Vida* y que comentamos en su momento. Morderse la cola es pues vacunarse contra el silencio al mismo tiempo que contra la verborrea. Este sentido se advierte con claridad en varios poemas dedicados a la brevedad y al silencio. Dos casos: el poema "Borrón y cuenta nueva" (p. 12) recuerda que la parvedad que en su momento fue la vacuna contra el fárrago, hoy se ha vuelto una nueva forma de plaga:

El virus de la parvedad
que antaño fue vacuna,
un antígeno del fárrago,
hoy se ha vuelto plaga.
Combátelo con formalina
o con luz ultravioleta.
Anteponle una hache muda.
Calla a ese hijo de puta.

El segundo caso es aún más explícito porque se refiere concretamente al poema breve, tan al uso en la poesía de mediados de siglo, se trata del poema "El viejo poney" (pp. 47-48) que irónicamente alude al poema breve (el epígrafe contribuye a esta actitud irónica: "¿Por qué eres tan breve?" F. Hölderlin, *Die Kürze*) como caballito de batalla de toda una

promoción de escritores; convertido ahora en verdadera pieza de museo. El texto se construye como una revisión del poema breve cabalgado en todas las épocas, incapaz ya de resistir nuevos galopes, ansioso de reposo, pienso y abrevadero. Se trata, al fin y al cabo, de la clausura de un modo de expresión que no está ajena al mismo libro que comentamos:

El poema breve ha sido nuestro
caballito de batalla. El viejo
poney hoy yace reventado
por el uso y el abuso
de sus obsesos y obesos jinetes.

Lo cabalaron epigramáticos
caballeros de todas las layas;
Ezra hasta marearse girando
en el secular carrusel chino;
Bertoldo, el didascálico bávaro
partió en él montado al exilio.

Después medio mundo
lo ha cabalgado y hecho galopar
sin reposo, pienso ni abrevadero.

Desmóntalo antes que se te muera;
que paza libre y expire en paz
en una cancha de fútbol suburbana
resoplando brizna polvorienta
cerca de unas carpas de gitanos.

Y cuando el infeliz penco muera,
disequémoslo, relleno de aserrín
para que se retraten en plazas
niños ecuestres y viejos poetas
mirando la cámara sobre sus lomos,
con ojos de vidrio triste y verde.

El procedimiento enunciativo fundamental consiste en poner en el centro del acto de escribir a un sujeto que se desdobla hablándole a los demás poetas o a sí mismo en tanto escritor, para insistir en la idea de volver a escribir, a corregir, a retornar eternamente "a unas

enunciaciones / escritas al tuntún" ("Paleografía", p. 23). La escritura es entonces una lucha contra el "domesticado idioma bovino" (p. 23), y, por lo mismo, este libro se escribe desde el naufragio de los signos, desde el absurdo del oficio de la escritura como una "rumia" constante (p. 22). Sin embargo, este ejercicio de perseguirse eternamente la cola quiere llegar a su fin, aunque el sujeto de los textos no nos ofrezca una solución simple al respecto, pues los poemas continúan en el terreno de las dificultades y de una acentuada conciencia del oficio escritural. Avanzado el primer tercio del libro nos encontramos con un poema de curiosa factura "El ausente" (pp. 33-34), que en su doméstico escenario de cocinas sucias, llaves que gotean, toallas que aguardan, dice que alguien está ausente en esta escritura. El epígrafe como tantas otras veces contribuye a definir el código exegetico necesario para la lectura y la decodificación del poema: "La escritura es originalmente el lenguaje del ausente" (S. Freud). Si la escritura es la huella, el rastro de una ausencia, esa ausencia no puede ser otra que la del mismo sujeto, pero el poema no llega a definirlo. El poema siguiente ("Magnitudes", p. 25) abre una serie de textos dispersos sobre el nombre del autor, en una escritura que se concentra sobre la grafía de esa firma que acompaña siempre todo libro²¹. Escritura de la ausencia, pues el poeta no se exhibe en el territorio de sus versos, pero cifra en las cifras que son las letras pequeños recovecos de una vida que habita detrás de la ausencia. Escritura de la presencia también, de una presencia que no es posible porque la

²¹ El procedimiento ya había sido ensayado para cerrar uno de sus libros fundamentales, me refiero a *Vida*. En este caso la reflexión sobre las letras de la firma se detenía decididamente en la //, que en *Virus* es la letra en la que más insiste. El poema "Firma" es el siguiente: "La Ge es una cabeza de grillo; / una piedra ladeada, abajo / el mango del espejo de mano. // La O no es una O, / es una i sin punto. // La Ene, una gaviota con tres alas. / La Zeta, una espina naciente; / el vientre de una abeja picando. // La letra A, una azada sin asta; / el taco de goma de un zapato. // La Ele, un álamo; un balaustre. // La Última O, un huevito / del color de las uñas. // La Eme, un báculo; el chorro / de la fuente cayendo y subiendo. // La I, el hijo, pulgarcito. // La doble Ele, los gemelos... (Inconclusa)" (p. 245).

palabra no alcanza a contener el mundo, porque la morada del ser es también un sueño de poetas, aunque lo escriba un filósofo. Nada de esto dice el poema de Millán, pero lo dice también a su manera: "...Todo el orbe no mide más que un jeme / por lo menos para tus propósitos / todavía infructuosos de contenerlo / en la ge microcéfala de gonzalo". La obsesión por la doble "ll" nace de un dato de naturaleza inevitablemente biográfica: el nombre de Mi ll án se encuentra partido por la mitad por la "ll", que es al mismo tiempo la fecha 11 (de septiembre, se entiende) que parte su propia vida por la mitad: la dificultad del escritor para encontrar esa letra en el teclado puede leerse como un lapsus grafológico ansioso de borrar ese momento. El título "Balance" (p. 56) juega con la triple dimensión del balance económico, del balance de una vida y del balance de un nombre entre las letras que acompañan a esa "ll" a ese "11" tantas veces mencionado en tantos discursos:

Mientras la moderna impresora
del ordenador stampa millares
de líneas por minuto en columnas
regulares de letras y números
confeccionando el balance, tú
pierdes el doble de ese tiempo
en encontrar la tecla de la L
y en golpearla, una, dos veces,
para señalar el 11 en un poema
que ojalá sobreviva un poco más
que la fecha ya tan mencionada
tantas veces en los discursos.

Los juegos grafológicos con el apellido continúan en diversas direcciones, a veces en un tono irónico, por medio de asociaciones fonéticas de su apellido, como ocurre en "Caricatura" (p. 65): "*Mi llaman Mellán. Te remeda / El Peter Sellers Chileno...*"; otras en un tono más trágico al dividir las mitades de una existencia entre la vida y la muerte: "Mi ll / a mediados / de su mediana vida: / su mediera, muerte" ("Mitad", p. 68); y aún para

concluir en el nombre como inevitable espacio de la escisión, como la posible síntesis de una vida, de un andar, de una época:

En mi apellido hay una nota
musical, y una
sílabas del arcángel.
En el centro hay un once
que me separa en dos,
en un antes y un después,
en un aquí y allá,
la vida.

Para concluir
hay una piedra,
un millar de pasos que desando
y un milenio que ya termina.
(“Conclusión sobre la firma”, p. 71)

La palabra, entonces, el propio nombre es un espacio de ambivalencias, de amores y desamores, de odios y reconciliaciones:

Amar y desamarla:
hallazgo y extravío.
Armarla y desarmarla:
aprendizaje y hastío
(“La palabra”, p. 73).

Por lo mismo podemos asegurar que Millán no se sitúa unilateralmente ni en el espacio de la creencia sagrada en la palabra, ni en su imprecación, en el desprecio que supone el silencio, con toda la carga nihilista a que nos ha acostumbrado la carencia de ideales de una de las líneas fundamentales de la poesía moderna. No hay un discurso de la negatividad como única respuesta, sino un discurso que teme tanto al exceso de la retórica como al horror vacui, en el vértigo de la contemplación de la propia vida.

4. *La ciudad: poesía serial y acumulativa*

La poesía de Gonzalo Millán puede ser leída en una de sus dimensiones más relevantes como un alegato político, claramente situado por la dictadura militar. Es en rigor el poeta de su promoción que con mayor profundidad y explicitud ha abordado los problemas del exilio y la represión en *Seudónimos de la muerte* y *La ciudad*. La relación entre ambos textos la hemos explicitado en la introducción y, en consecuencia, a continuación nos ocuparemos fundamentalmente de *La ciudad*.²² De todas maneras es importante consignar que *Seudónimos de la muerte*, hace juego en su título con "Nombres de la era" como una forma de hacer evidente las relaciones entre un lenguaje falso y otro que se propone testimonialmente como verdadero. Los seudónimos o alias de la muerte son precisamente la derrota (no es casual que la primera sección se titule "Visión de los vencidos")²³, la represión, el exilio (que se desarrolla en la sección segunda "El nombre de la hoja"). El epígrafe que pretende dar sentido exegético al libro es una cita de Miguel de Cervantes: "Suele la indignación componer versos". Los poemas de *Seudónimos de la muerte* nacen de esta indignación provocada por la persecución ideológica como se hace evidente en el poema "Ideas" que abre el libro:

²² Es conveniente destacar que esta idea de una escritura en proceso se explicita en la nota que cierra el poema donde se señalan como momentos de la escritura del libro: "Santiago de Chile, septiembre de 1973. San José, Costa Rica, enero-agosto de 1974. Fredericton, Canadá, agosto de 1974-agosto de 1976. Ottawa, Canadá, agosto de 1976-noviembre de 1978. Santiago de Chile, septiembre de 1994", p. 127.

²³ Evidentemente este título es una referencia a otro título de otra derrota: la de los aztecas a manos de los españoles. Me refiero al clásico libro de Miguel León Portilla: *Visión de los vencidos*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

Hermosa es ni piel de visón.
Me persiguen por ella.
Me capturan. Por ella
me matan. Me desuellan.
(p. 11)

El poemario se articula como una pugna entre las formas del envilecimiento de la represión y la violencia inexplicable con una secreta dignidad y con un sentido no menos firme de la esperanza. Digamos que el exilio no es sino una nueva forma de desarraigo, así como la violencia hace extensiva su acción a toda la colectividad. Tal vez estos datos sirvan para explicar que la poesía chilena del período se inscribe precisamente como un alegato contra la represión y que los poetas independientemente de su posición interior o exterior se sienten todos exiliados. En este proceso la poesía chilena se convierte básicamente en una escritura sobre la violencia y en un alegato contra toda forma de poder y de control abusivo del lenguaje y la censura. El mundo del terror que se impone en todos los sentidos permite leer esta escritura como una lucha por liberar nuevamente el lenguaje de la empresa falsificadora a que se encuentra sometido. Existe un momento en que todo se convierte en política, que la política sobresaeta todos los niveles de la sociedad: esa es precisamente la dimensión más agresiva y más evidente del estado autoritario terrorista. Nada puede ser leído sino en relación con esa sobresaturación. Pero paradójicamente el poder construye su discurso ideológico desde la negación de lo político, desprecia en su discurso público la política, pero ejerce su peso en todas las dimensiones de la vida. Esa es la dimensión obscena de lo político represiva, del poder con sus brillantes charreteras, es decir el poder ya no disimulado, sino expuesto. El teatro se impone. La necesidad de recuperar la palabra es una tarea que se impone a los poetas chilenos de este momento, desaparecida la mirada tras el objeto, desaparecido el poeta, desaparecida la poesía, resplandece con toda su vulgar

evidencia la violencia, el discurso de la ideología. Dotar nuevamente de sentido a las palabras, recuperarlas para el intercambio comunicativo supone trabajar fundamentalmente en las fronteras de lo no dicho, en el espacio de las presuposiciones, que hacen del poema un espacio de identificación vital entre el poeta y sus lectores. Creo que ese es un sentido posible de leer tras el lenguaje tautológico de *La ciudad*, como ha dicho Elias Canetti: "Sólo las frases tautológicas son absolutamente verdaderas". *La ciudad* ha sido leída fundamentalmente como un intento de reconstruir los espacios urbanos por la violencia represiva²⁴, como una manera de refundar la patria (nombre tantas veces recordado por los poetas chilenos actuales) respondiendo al exilio y refundándola desde la escritura y desde el presente: la escritura es entonces una metáfora del proceso reconstructivo de una ciudad, en tanto la ciudad es la metáfora de la política, de la vida cívica. Pero ahora interesa detenerse sobre todo en el lenguaje que hace posible esta tarea revitalizadora. Ante el peligro de que el lenguaje sea amordazado Millán propone recurrir a las formas más elementales, a los decires más obvios, a las verdades más consabidas, para recuperar ese espacio de comunidad que es la palabra en diálogo, el lenguaje en función comunicativa.

Llama poderosamente la atención que el ejercicio cronístico de una época que propone el sujeto se realice por medio de un sistema de saturación verbal y de evidente simplicidad informativa y semántica. Los 73 fragmentos distribuidos en casi 130 páginas recurren a un sistema antirretórico apabullante (y decimos antirretórico en tanto abandono

²⁴ Es lo que hace por ejemplo Grinor Rojo cuando afirma: "Destruyeron la ciudad nuestra de ese modo, pero no para construir otra nueva en su sitio sino para rehacer la ciudad vieja, para 'desandar' el camino." "Exilio, modernidad y postmodernidad en tres poetas chilenos", *Crítica del exilio. Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Op. cit., p. 81. Una lectura en este sentido "reconstructivo" es la que realiza Steven White: "Reconstruir la ciudad. Dos poemas chilenos del exilio". En Ricardo Yamal (ed.): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Concepción, Lar, 1988, pp. 167-180.

de la retórica metafórica, pues es evidente que Millán propone otro modo de retórica): la sucesión de oraciones básicas (frecuentemente sólo sujeto más predicado) separadas (y unidas) por un punto seguido. Se trata de la estética de la acumulación que veíamos esbozada ya en algunos momentos de *Vida*, pero que ahora se convierte en el principal modo de representación elegido, con los problemas de saturación del procedimiento que da lugar a una imagen de la ciudad como laberíntico y espejeante espacio de la angustia, reiterativo, por un mismo esquema de violencia y agresión²⁵. La imagen de la ciudad en Millán es tremendamente dolorosa, en su destrucción y caótica factura, en su interminable tráfago, en la imposibilidad de asimilar una realidad urbana desmesurada, se acerca a la "ciudad irreal" (*La tierra baldía*) de Eliot, a las esperpénticas visiones de *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca, pero también y más cercanamente a la ciudad desvitalizada y enajenante del Neruda de *Residencia en la tierra*. Espacio de desamparo que no admiten jamás un lugar para la belleza, la placidez y el encuentro de los hombres en sus calles, la mínima ternura de un cambio.

Por otra parte, Millán hace abandono del modo panfletario y reivindicativo de hacer poesía política, para sustituirla nuevamente por un modo impersonal y por una mirada que certifica, toma registro, hace constancia de los hechos que suceden en la ciudad. En lugar de grandes temas reivindicativos, encontramos situaciones, circunstancias, fragmentos y más fragmentos de una realidad que desborda las posibilidades expresivas. En este territorio

²⁵ Este modo de construcción desconcertó claramente a Ignacio Valente que no comprendió estos juegos espejeantes y laberínticos del lenguaje del poema: "La ocurrencia y el ingenio de Millán darían, creo, para escribir dos o tres poemas de cierta calidad. Pero el efecto de conjunto, frase tras frase, juego tras juego de verbos o nombres, es enormemente monótono, aburrido. Nos parece estar siempre en el mismo eterno poema: ¡un sólo recurso expresivo para 100 páginas!" "Dos poetas del exilio", *El Mercurio*, Santiago, 4 de mayo de 1980, p. E 3.

urbano el testimonio es una de las dimensiones de su propuesta, detrás o delante se encuentra siempre la exploración verbal, la ampliación de los horizontes perceptivos en términos poéticos y de un lenguaje que en última instancia juega con las relaciones entre transparencia y opacidad.

La organización del texto es de extraordinaria importancia para comprender los sentidos que juegan en torno a la concepción de la historia y de la escritura como circularidad: el tiempo transcurre desde el invierno a la primavera, y en un sentido inverso el amanecer de los primeros versos contrasta con la oscuridad del cierre poemático. Digamos que no siempre "amanecer" puede ser leído como símbolo del inicio de algo vivificador, ni el "atardecer" con que se "cierra el poema" (p. 126) supone su sentido inverso. De hecho los símbolos de Millán en este libro operan nuevamente por contradicción, uno ilumina al otro, otro oscurece al uno. La voluntad de memoria juega contra el olvido; la desesperanza tiene su contrapartida en una secreta esperanza, difícil, pero posible.

El lenguaje ocupa un lugar privilegiado en el poemario, primero porque la construcción redundante, reiterativa, insistente, hace imposible no detenerse en la textura de las palabras que se nombran unas a otras en un permanente ir y venir, en un movimiento que acompaña los desplazamientos del sujeto por la ciudad. Los procedimientos ensayados en esta poesía serial y acumulativa suponen un repertorio muy abundante. El modo más habitual de estas figuras de palabras, es que los versos se conecten por medio de la plurisignificación de algunas palabras, en especial de los verbos, por ejemplo, un mismo verbo se aplica a diversos objetos saturando sus posibilidades semánticas y comunicativas:

Amanece.
Se abre el poema.
Las aves abren las alas.

Las aves abren el pico.
Cantan los gallos.
Se abren las flores.
Se abren los ojos.
Los oídos se abren.
La ciudad se despierta.
La ciudad se levanta.
Se abren llaves.
El agua corre.
Se abren navajas tijeras.
Corren pestillos cortinas.
Se abren puertas cartas.
Se abren diarios.
La herida se abre.
(p. 9).

Este fragmento que abre el libro satura en múltiples sentidos las posibilidades del verbo “abrir”, que es a un tiempo iniciar la escritura del poema y en otro momento su lectura; iniciar un viaje y al mismo tiempo hablar. La insistencia en los órganos sensoriales es clave, pues de partida se advierte que asistiremos a una exposición de escenas en movimiento, de un fluir por los exteriores de una ciudad agazapada detrás de todas sus esquinas. Allí asoma la palabra, se abre, se extiende, inicia el vuelo. Pero también escribir es un acto de abrir una herida porque la memoria es dolorosa.

Otra posibilidad consiste en realizar asociaciones verbales, cuya semejanza fónica nada dice en apariencia de sus semejanzas semánticas. Es lo que ocurre por ejemplo, en el fragmento 3 donde el verbo andar se conjuga con andenes (es decir con partida), pero también con los Andes (es decir con Latinoamérica):

Andan los relojes.
Andan los planetas.
¿Cómo andamos?
Ando a tropezones.
Ando enfermo.
Ando con hambre.

Ando sin plata.
 Ando andrajoso.
 Ando sucio.
 Ando solo.
 Ando con miedo.
 ¡Ándate! me dijeron.
 Andan tras de mí.
 Ando por los andenes.
 ¡Andando! Adiós.
 Los Andes están nevados.
 (p. 12)

El fragmento 56 sintetiza la idea de la apariencia peligrosa de estas semejanzas fonéticas, como si el sujeto se hiciera una advertencia a sí mismo; aunque “forzar” y “almorzar” se conjuguen de modo idéntico, no son ni significan lo mismo: “Almorzaban cuando forzaron la puerta. / Los forzaron a entrar al furgón. / Forzaron a su esposa. / Este verbos se conjuga como almorzar.” (p. 96). La idea se reitera en el fragmento 60: “Concluir se conjuga como huir.” (p. 102). Las semejanzas fonéticas son pues engañosas y el sujeto se siente en la necesidad de hacer evidente estas relaciones como ocurre en la asociación aparecido/desaparecido del fragmento 27: “Apareció. Había desaparecido. / Pero apareció. Meses después...” (p. 47).

Las asociaciones verbales se proyectan a un amplio sistema anafórico, tal vez el procedimiento más recurrente del libro. Cuando aparece “La Beldad” otro de los personajes del texto, el sustantivo o nombre se reitera decenas de veces al inicio de cada verso, como una manera de hacer más evidente el esquematismo y artificio de una belleza falsificado (cf. p. 66, por ejemplo). No hemos señalado aún las semejanzas que este sistema acumulativo tiene con *Altazor* de Huidobro, en particular con el pasaje del “Molino de viento” o con el segmento del “Canto III” en el que Huidobro realiza toda una deconstrucción del sistema metafórico de la vanguardia. En el fragmento 32 se nos ofrecen más de cien versos

encabezados por un verbo introducido por el prefijo negativo "Des", que alude a la acción destructiva de la junta militar, a la que sin nombrarla, se responsabiliza de un auténtico caos del mundo:

Desgerminaron las semillas.
Deshebillaron los cinturones.
Desherraron los caballos.
Deslomaron a los obreros.
Desocuparon a los empleados.
Desmontaron los bosques.
Desdentaron bocas.
Desolaron al país.
Desperdiciaron el tiempo.
Desvariaron a diario.
Desalaron el mar.
Desanduvieron el camino.
Destruyeron la ciudad.
(pp. 56-57).

En fin creo que el repertorio es suficientemente amplio como para insistir aún más. En todo caso pienso que detrás de esta insistencia se ofrece un afán por rescatar el lenguaje en su sentido más primario, por reconstruir junto con la ciudad un lenguaje perdido. Detrás se esconde una lucha contra la censura, una de las verdaderas obsesiones del libro. De ahí la oposición entre la necesidad auténtica de hablar y el lenguaje falso de la prensa, de los radios. Luchar contra la mordaza, pues sólo el hombre disfruta de la palabra, la palabra liberadora, la recuperación del sentido se sintetiza magistralmente en el fragmento 5, en un juego fonético que va desde la censura a la libertad expresiva, en la oposición del hombre libre que disfruta del lenguaje sin ataduras y por otra parte, la negación del lenguaje del autoritarismo contra el que el sujeto se resiste sin contemplaciones para pronunciar su protesta:

La mordaza impide el habla.

Vvms mrdzds.

Vvmos mrdzdos.

Vivimos amordazados.

Vivimos con los ojos vendados.

Los ojos se abren bajo la venda.

La boca se abre bajo la mordaza.

El tirano disfruta de salud.

Sólo el hombre disfruta de la palabra.

Los gorilas se golpean el pecho.

¡Muera el tirano!

(p. 15-16)

La edición de 1994 ofrece diferencias importantes con la primera, no sólo en la mayor integración del registro testimonial y de denuncia política que supone el traspaso de algunos poemas y fragmentos de *Seudónimos de la muerte*, sino también porque realiza una notable modificación, en principio difícil de comprender, de uno de los personajes centrales del libro: el anciano autor de la primera edición es ahora una anciana. La feminización de este personaje ha sido leída por Carmen Foxley como una necesidad de transformar los paradigmas confrontacionales de la primera edición, por una visión más utópica en la que se privilegian los principios de armonía, convivencia y respeto, que supondría la figura femenina.²⁶ Creo que junto con esta evidencia la ciudad no claudica en su capacidad crítica,

²⁶ Me permito citar en extenso al respecto: "Hay que enfatizar, sin embargo, que desde la perspectiva del proyecto poético de Gonzalo Millán, la sustitución del Anciano por la Anciana no implica anular las potencialidades significativas de la primera versión, que los lectores conservan en la memoria, sino propiciar la modificación del lugar jerárquico que esas dimensiones siguen ocupando en la estructura jerárquica del texto. No hay duda que desde la perspectiva del momento de producción de esta segunda versión no puede interesar tanto poner de relieve la faceta confrontacional, porque no corresponde a la atmósfera en la que los ciudadanos aspiran utópicamente a convivir. Parece interesar más, rescatar y poner en primer plano la atmósfera inspirada en los ciclos vitales de la naturaleza, en la posibilidad de interconexión de toda la existencia, en el poder encantatorio de los ritos y la magia, que afloran de nuestra memoria primordial. Interesa más vincularse a culturas tradicionales que ponen de relieve 'la participación, inclusión, comprensión, acuerdo, respeto y coinspiración', dimensiones

de hecho reeditar *La ciudad* puede también ser leído como un gesto de volver a poner de manifiesto una historia inconclusa, de volver a situar un discurso crítico que actualiza los contenidos semánticos de *La ciudad* en un contexto nuevo, donde volver a decir "Reafirmamos nuestra voluntad de lucha" (p. 124) como en la primera edición, significa que la labor iniciada en la edición anterior no se da por periclitada. Hay que agregar todavía un dato "el anciano" era un profesor, escritor, poeta, débil, cansado y enfermo, estos elementos no desaparecen de la figura de "la anciana", sino que se potencian, en tanto la anciana (madre o abuela) ha sido en los procesos de transición política en Latinoamérica depositaria de la memoria colectiva, de la necesidad de reconstruir los hechos, de no olvidarlos.²⁷

Los personajes que habitan la ciudad no son muchos, pero suficientemente emblemáticos como para configurar el teatro que el poeta busca: el tirano, la beldad, el ciego de "olfato muy fino" (p. 70), algunas víctimas, el empresario y, por cierto, el propio sujeto. El texto establece una curiosa relación entre autor y sujeto de la enunciación. Por una parte quien habla es un sujeto que ha sido víctima, que resiste y lucha, pero este sujeto atribuye la autoría de un poema sobre la ciudad a una anciana (anciano): "La autora es una

de la faceta matrística de nuestra cultura y constituyentes fundamentales del sueño democrático. Reaccionar en términos de confrontación significaría seguir el juego de fuerzas apropiadoras de las culturas del poder." "Lo móvil, efímero y abierto: *La ciudad* de Gonzalo Millán", estudio incluido en la segunda edición de *La ciudad*, pp. 139-140.

²⁷ Esta es la lectura que privilegia en un artículo de prensa Luis Ernesto Cárcamo, cuando afirma lo siguiente: "La memoria histórica ocupa un lugar sugestivamente simbólico a través de la figura de una anciana (...) ¿Metáfora de una memoria histórica chilena oscilante entre el recuerdo y el olvido, el reconocimiento y su borradura, su síndrome de amnesia? A ella el autor parece oponerle otra voz, al finalizar el mismo poema: 'Sus nombres no se olvidarán. / A su hora recibirán castigo.' ¿Es el juicio de determinado subconsciente? ¿Acaso una fantasmal voluntad popular". "El retrovisor de Millán", *Literatura y Libros, La Época*, 23 de abril de 1995, p. 3.

mujer de edad avanzada." (p. 61); especie de emblema de la dignidad entre tanta indignidad. Y es en este territorio donde la escritura cobra un valor testimonial y contestatario que le da sentido. Quien escribe (la anciana) lo hace secretamente, cansada y enferma, pero escribe como si hilvanara un poema sobre la ciudad: "La anciana compone un poema. / El poema habla de una ciudad." (p. 86). La escritura como memoria, como registro testimonial y cronístico permite que el pasado no se disuelva del todo, que permanezcan retazos del pasado en la escritura: "Destruyeron la ciudad. / No podrán aniquilar su recuerdo." (p. 90). Estos versos finales del fragmento 52 se conectan con el siguiente en el que por medio de un discurso inverso se reconstruye el pasado y las cosas vuelven a cobrar la forma que alguna vez tuvieron:

El río invierte el curso de su corriente.
El agua de la cascada sube.
La gente empieza a caminar retrocediendo.
Los caballos caminan hacia atrás.
Los militares deshacen lo desfilado.
Las balas salen de las carnes.
Las balas entran en los cañones.
Los oficiales enfundan sus pistolas.
La corriente se devuelve por los cables.
La corriente penetra por los enchufes.
Los torturados dejan de agitarse.
Los torturados cierran sus bocas.
Los campos de concentración se vacían.
Aparecen los desaparecidos.
Los muertos salen de sus tumbas.
El patio 29 se vacía.
¿De quién son los huesos de la bolsa 20?
Los aviones vuelan hacia atrás.
Los "rockets" suben hacia los aviones.
Allende dispara.
Las llamas se apagan.
Se saca el caso.
La Moneda se reconstituye íntegra.
Su cráneo se recompone.
Sale a un balcón.

Allende retrocede hasta Tomás Moro.
Los detenidos salen de espalda de los estadios.
11 de septiembre.
Regresan aviones con refugiados.
Chile es un país democrático.
Argentina es un país democrático.
Las fuerzas armadas respetan la constitución.
Uruguay es un país democrático.
Los militares vuelven a sus cuarteles.
Renace Neruda.
Vuelve en una ambulancia a Isla Negra.
Le duele la próstata. Escribe.
Víctor Jara toca la guitarra. Canta.
Los discursos entran en las bocas.
El tirano abraza a Prats.
Desaparece. Prats revive.
Los cesantes son recontratados.
Los obreros desfilan cantando.
¡Venceremos!
(pp. 91-92)

Ese es precisamente el ejercicio de la escritura que opera como resistencia contra el poder desde una posición de debilidad, fragilidad y porfía. Este segmento tiene un notable valor para comprender la afirmación del pasado como construcción del futuro, acaso una forma simple de defensa de la dignidad.

Al acercarse la muerte de la anciana (fragmento 65) se acerca también el fin del poema sobre “una ciudad de juguete” (p. 108), el momento de la borradura y de la corrección (“La anciana corrige. / La goma borra lo escrito”, p. 109). Pero borrar en la escritura no es borrar en la memoria, más bien nombrar puede significar sumarse al lenguaje del poder. Por eso la anciana relee, y va borrando los nombres de los victimarios, confía en el futuro como espacio de la justicia y de la verdad:

La anciana relee.
Los dedos de la anciana recorren las letras.
La anciana encuentra el nombre del tirano.

La anciana borra su nombre.
Su nombre no merece ser recordado.
La anciana encuentra los nombres de los asesinos.
La anciana borra los nombres de los asesinos.
Sus nombres no se olvidarán.
A su hora recibirán castigo.
(p. 110)

El discurso denunciatorio se sintetiza en la noción de la memoria como herida que alcanza a todos: a víctimas y victimarios (fragmento 69). La imposibilidad de olvidar esa herida se convierte en necesidad de afirmar la memoria: "Los heridores serán castigados. / Los heridos de muerte morirán. / La herida dejará una cicatriz. / La cicatriz no se borrará. / No se olvidará la herida. / La cicatriz nos dejará señalados." (p. 117). Por eso hacia el final el poema se afirma en consignas personales y colectivas: "La resistencia es una", "Persistimos en nuestra resolución" (p. 124), para acercarse a un discurso que pone en el centro la esperanza como valor al modo de una oración de súplica: "Árbol de la esperanza. / Creciendo al borde. Del abismo. / Con la mitad. / De las raíces al aire. / ¡Mantente firme!" (p. 125). El árbol de la esperanza es todavía débil, con la mitad de sus raíces al aire, pero tal vez puede sostenerse firme, el poema es parte de esa voluntad por afirmar al árbol de la esperanza. El poema se cierra con una imagen ambivalente: seguir caminando en medio de la oscuridad.

CAPÍTULO V

**JUAN LUIS MARTÍNEZ: "LO REAL ES SÓLO LA BASE,
PERO ES LA BASE"**

La escritura de Juan Luis Martínez (1942-1993) constituye una de las experiencias más cautivantes de la poesía chilena de los últimos tiempos. Su propuesta si bien estrechamente ligada a la tradición literaria y en diálogo con ella, ofrece rasgos extraordinariamente singulares, sobre todo por la capacidad de proponer nuevas estrategias de escritura que vinculan sus textos con las nuevas corrientes de la semiótica y de la física teórica. Su voluntad por perfilar una "identidad velada", donde la que la doble tachadura de su nombre es una de sus señas más atractivas, situando un sujeto que se descentra, pero al mismo tiempo está obsesionado por el estatuto ontológico de la noción de autor, y una escritura que privilegia el espacio del libro como operación semiótica abierta y paradójal, se han convertido en paradigmas de la experimentación del lenguaje y de la introducción en la poesía chilena de nuevas claves discursivas que amplían y modifican el significante poético. Si bien la escritura de Juan Luis Martínez se encuentra en diálogo intertextual con la filosofía y la poesía francesa contemporánea y europea en general, no es menos cierto que ofrece una propuesta inimaginable en otro contexto que el latinoamericano. De tal forma su escritura cobra cuerpo si la leemos en el marco de su condición periférica, de su inscripción en la contracultura de la censura y el autoritarismo.

Sus primeras publicaciones hay que situarlas a fines de la década del 60 y principios del 70. De hecho algunos fragmentos de su primer libro se encuentran incluidos en la antología *Nueva poesía joven de Chile* que publica Martín Micharvegas en Buenos Aires (1972) y toda su actividad inicial está estrechamente vinculada a los grupos literarios formados en Valparaíso durante ese período. Su posición de indiscutido mentor de las nuevas corrientes poéticas chilenas se encontró soslayada muchas veces por su vocación al anonimato y a la ausencia.

Los libros que publicó son dos magníficas autoediciones: *La nueva novela* (1ª edic. 1977, 2ª edic. 1985) y un singular libro-objeto titulado *La poesía chilena* (1978). A estos trabajos hay que agregar algunas escasas publicaciones dispersas en revistas.¹ Su principal libro, *La nueva novela* reúne una serie de textos realizados entre los años 1968 y 1975, según el "colofón" del libro². El texto por su misma naturaleza soporta una enorme variedad de lecturas y de hecho se propone como un espacio de interacción comunicativa y de negación de la misma, con un hipotético lector. El título evoca de modo irónico, la denominación "nouveau roman" (no es una novela, ni tampoco un ensayo sobre "la nueva novela") y constituye una propuesta agenérica de escasos equivalentes en la poesía hispanoamericana por su carácter experimental e innovador tanto por los problemas que aborda como por las inusitadas construcciones de lenguaje. La obra de Juan Luis Martínez constituye un claro intento de ruptura de la tradición lírica chilena en la poesía actual y en este sentido inaugura el momento conocido bajo el nombre de neovanguardia.

Su escritura propone una lógica que descoloca nuestras habituales percepciones del mundo por la vía de la contradicción y la paradoja. La citación absurda o falsa, las propuestas de ejercicios irrealizables o ilógicos, la permanente negación de unos textos en otros, constituyen un entramado textual de singulares apelaciones al lector, a su vez autor en la organización de la lectura. Sus textos usan como material intertextual desde los discursos de la filosofía del lenguaje o la física hasta las canciones de cuna y los cuentos

¹ Sin duda la más importante es "Un texto de nadie", en la revista *18 whishys. Un buen record* 1-2. Buenos Aires, año 1, noviembre de 1990, pp. 24-25.

² El cuerpo de la *La nueva novela* está constituido por siete secciones: I. Respuestas a problemas de Jean Tardieu, II. Cinco problemas para Jean Tardieu, III. Tareas de aritmética, IV. El espacio y el tiempo, V. La zoología, VI. La literatura, VII. El desorden de los sentidos, Notas y referencias, Epígrafe para un libro condenado: (la política).

maravillosos. Su propuesta, por una parte, implica la ruptura de los límites dados por la convención del texto poético; por otra, supone también una aguda reflexión sobre las posibilidades del lenguaje como espacio de la cultura. El problema que ocupa su escritura es no sólo el lenguaje poético, sino la materialidad de la escritura y del arte. Esta relación produce un tipo de texto definido por su autorreflexividad y por el cuestionamiento de sus propias posibilidades de expresión y de significación de lo real. En este plano el texto se relaciona con el lector en una perspectiva eminentemente lúdica, buscando permanentemente su desconcierto por medio de estrategias ligadas al lenguaje de lo absurdo y el humor. En otras palabras pone en evidencia el absurdo que se encuentra en nuestros modos de conocimiento y de representación de la realidad, de la que el texto no es más que otra de las posibilidades de su realización.

1. Un proyecto desestabilizador

En el marco de la lectura que estamos realizando creo que la vertiente que permite leer estos textos está dada por la reflexión en torno a las relaciones entre escritura y realidad. Una vez más el problema vuelve a ser como en Lihn las estéticas miméticas y representacionales. Por esta vía, su obra no se propone como un sustituto de la realidad, ni como una negación de la misma, sino como un espacio de intersección de cruce y diálogo del lenguaje con sus referentes. El discurso literario no es concebido como un discurso que niega o que carece de referentes, sino como un discurso que surge de la interacción con la realidad por lo que una de sus propuestas más frecuentes es la simultánea la negación y

afirmación paradójica del extratexto. De este modo que la negación se convierte en una operación simbólica que permite leer su anverso. Por cierto que la poesía de Juan Luis Martínez dialoga contradictoriamente con la idea metafísica de la literatura como representación o mimesis de lo real y con la idea de la literatura como expresión de un sentido (o sentidos) trascendente, es decir con una verdad superior al propio texto. *La nueva novela puede ser leída como un intento por situar nuevas vías de comunicación en el marco de una cultura pública y literaria estereotipado por los clichés y la censura.*

Aunque su tradición literaria haya que buscarla en el *nonsense*, en los juegos de palabras, en el otro lado del espejo, lo que lo vincula inevitablemente a Lewis Carroll en la tradición europea y a Vicente Huidobro en la hispanoamericana, ello no quiere decir que asuma este programa de modo literal. Me parece que su poesía es en realidad una contrastación de esta propuesta, pues reduce también sus supuestos. El problema de la literatura no es el problema de la verosimilitud, pues el concepto de verosimilitud, supone una deuda o dependencia con las leyes de lo real, al menos en los términos en que ha sido definido desde Aristóteles en adelante, sino que la literatura se convierte en un punto de cruce o quiebre del mimetismo grosero, pero al mismo tiempo del supuesto sustituto puramente ficcional de la escritura. Así visto el texto de Juan Luis Martínez opera en un espacio conflictivo pues la escritura sabe que no es *la realidad*, pero sabe también que la realidad es la base desde la que se construye el espacio de la escritura.

Su filiación filosófica se encuentra en una delirante y humorística versión del deconstructivismo y de la filosofía del lenguaje. Por sus páginas transitan homenajes críticos a los proyectos estéticos de Mallarmé, Rimbaud, Jean Tardieu, Baudelaire, Valéry, Proust, Christian Morgenstern, Ionesco, y en el terreno del pensamiento de C. Marx, F. Engels, M.

Blanchot, G. Deleuze, M. Foucault o Gauss y Lobatchewsky, entre otros. Sus construcciones gráficas lo relacionan de modo inevitable con la poesía concreta y las artes plásticas. La física no euclidiana y la teoría de la relatividad se encuentran en la base de su comprensión de la realidad.

El impacto de la publicación de *La nueva novela* es indiscutible a la hora de advertir en la poesía chilena un conjunto de transformaciones, de nuevos énfasis, y, sobre todo, de atención a tradiciones y lenguajes atípicos.³ La irrupción de Juan Luis Martínez supone una crisis, o al menos una opción alternativa, respecto de la poesía de los 60 y su "serena convicción", de la ingenuidad de la poesía testimonial y del simplismo de los imitadores de Parra o de los poetas de cuño lárlico. Su apuesta es ciertamente nueva e impone obligatoriamente lecturas diversas a la vez que obliga a situar la atención en propuestas disímiles de la poesía chilena. Por su parte Bernardo Subercaseaux explica en los siguientes términos la propuesta del texto:

Se trata de un palimpsesto de discursos culturales en que todo anverso tiene su reverso, un pastiche escritural y visual en que se da un juego permanente de construcción y deconstrucción, un ludismo en que el sentido último permanece en suspenso. No hay en esta obra un sujeto concéntrico de referencia: el gesto del autor

³ En esta línea ha reflexionado, en cierta medida, Manuel Espinoza Orellana al destacar la importancia de Juan Luis Martínez en el contexto de la poesía chilena contemporánea. En su opinión *La nueva novela* es un intento por ofrecer una lectura distinta de la tradición poética chilena marcada todavía por la gestualidad nerudiana y parriana: "En primer lugar, digamos que *La nueva novela*, en el momento de su aparición, pone de manifiesto que la poesía chilena, aun con sus actos surrealistas del pasado, discurría por un espacio de más o menos serena convicción: Neruda, con la presencia abismante de su *Residencia en la tierra*, mantuvo durante mucho tiempo el fervor de una mirada en la que a lo menos dos o tres generaciones de poetas pretendieron descubrir sus propios caminos. Parra había sido la explosión de una ruptura eficaz pero su lenguaje condenaba a la poesía a ser la traducción de lo cotidiano en su expresión más inequívoca." En: "Aproximación a *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez", en: *Aproximaciones a cuatro mundos de la literatura chilena*. Vina del Mar, Ediciones Altazor, 1984, sin paginación.

es tacharse a sí mismo y ofrecer en cambio una hibridación diacrónica de distintas escrituras, aludiendo así a la imposibilidad de una instancia totalizadora y omnicomprensiva.⁴

Se trata de una poesía, sin embargo, pese a su carácter intelectual y autorreflexivo, impensable sin el humor que él mismo ha destacado. La paradoja, el oxímoron, la citación paródica y la autotextualidad son algunos de los mecanismos de una escritura que busca romper los límites del lenguaje poético ampliando sus significantes por la vía de una propuesta plástico-literaria que reflexiona en torno a la especificidad del signo artístico y sus complejas relaciones con la cultura contemporánea como espacios en constante desplazamiento y dinamismo. Entre los procedimientos habituales de ruptura de la lógica y de las relaciones de causalidad se encuentran: la ruptura de las relaciones de causa y efecto, la información falsa o aparente, la ambiguación de los sentidos, la confusión entre el plano real y el literario, la presencia de sentidos simultáneos y antagónicos en un mismo texto, los ejercicios sin solución, etc., que vinculan muchas veces su escritura más que a la tradición lírica a nuevos lenguajes como el montaje fotográfico, el comic, el chiste, los crucigramas o la conversación. Un nuevo concepto de texto es el que encontramos en su original propuesta, mezcla de soporte lingüístico y visual, de prosa y poesía, de alta filosofía y sentido común, de juego dominical y ejercicio matemático. Aparentemente ningún elemento se encuentra fuera de esta escritura inusual. Pedro Lastra y Enrique Lihn han definido este problema en los siguientes términos:

Parece indudable que las lecturas y saberes de los que se alimenta Juan Luis Martínez se extienden a todos los campos en los que el lenguaje fragiliza los criterios

⁴ "Nueva sensibilidad y horizonte 'post' en Chile (Aproximaciones a un registro)", op. cit., p. 137.

de verdad y de realidad, por encima de la presunción de verosimilitud.⁵

El relativismo de las formaciones discursivas utilizadas abre espacio a la crisis de los saberes absolutos, crítica que la postmodernidad ha hecho suya en casi todos los lenguajes artísticos, y que toca a la idea de la lectura como hermenéutica, en el sentido que el lector debe completar el sentido del texto que se constituye como clave de una realidad y de una verdad más amplia. En términos de Jameson el arte postmoderno impide completar tal gesto en la medida en que no busca interpelar al espectador o lector, como ocurre por ejemplo, con el arte de Andy Warhol, síntoma de un nuevo tipo de superficialidad en el arte. En términos simples se trataría de una propuesta que dice que no dice nada, al carecer de todo fin externo a su misma textura.⁶ Por cierto que la propuesta de Juan Luis Martínez no puede reducirse a una pura negación del sentido, de hecho su obra se encuentra más cerca de la parodia que del pastiche y, en este sentido, reserva para sí todavía un sentido crítico. En palabras de Lastra y Lihn la propuesta de Juan Luis Martínez supondría una autoría transindividual que ante la crisis de los paradigmas occidentales ofrece el saber oriental que opone al saber individual -el *si mismo*- un acceso a la iluminación - el *no si mismo*- provocando un descentramiento de toda lógica y todo saber:

En la tesitura del mismo "método científico de la poesía", que hace irrisión de los métodos descriptivos de la ciencia occidental, se elabora una teoría de la comunicación que se pone en duda a sí misma y que socava todo intento de hacer comunicable esa teoría... (p. 15).

En este sentido su escritura puede ser leída en el marco de un discurso liminal que rompe

⁵ *Señales de Ruta de Juan Luis Martínez*. Santiago de Chile, Archivo, 1987, p. 10.

⁶ Cf. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Madrid, Paidós, 1991.

los límites que habitualmente se establecen entre el centro y los márgenes, provocando nuevos tipos de relaciones. Por lo mismo su propuesta es ante todo ética, ante la conciencia de crisis de las ideologías se niega a su manipulación y al rescate de la figura del sujeto como paradigma de verdad y saber y por lo mismo, su tachadura es ante todo un gesto ético:

Soy un poeta apocalíptico. Creo en el fin de una época. Se perdió la imagen sólida del mundo. Los conocimientos acumulados sólo han servido para la confusión. Nuestra confianza en el lenguaje también se ha perdido.⁷

Y más adelante agrega a propósito de las relaciones entre escritura e ideología:

Desgraciadamente, desde cierto punto de vista, soy un poeta manipulador de significantes. Aunque no sé si es peor manipular significados poniéndose al servicio de ideologías. (p. 4)

La lucidez de Juan Luis Martínez nos sitúa en uno de los grandes dilemas del arte. Su opción por situarse fuera del espacio público implica una resistencia al poder y un afán por construir en la escritura un gesto en el que opera la posibilidad de comprensión de la realidad como un espacio desmesurado que inevitablemente niega y desborda al poeta. Su escritura ha sido leída en el marco de sus relaciones con la vanguardia o con la filosofía del lenguaje o con el pensamiento oriental, pero escasamente se le ha leído con el contexto cultural y literario en que surge. Es en este sentido que nos interesa afirmar esta lectura como una propuesta y una apuesta que hay que vincularla a un modo híbrido de entender las relaciones de las culturas periféricas con la metrópoli y la escritura en sí misma con el poder. Quiero decir que la escritura de Juan Luis Martínez es en realidad una escritura también situada, sólo que desde un no lugar. El lenguaje y su interrogante, el arte y la página en blanco, se movilizan

⁷ María E. Roblero Cum: "Me complace irradiar una identidad velada", *Revista de Libros 202, El Mercurio*, 14 de marzo de 1993, p. 4.

de modo persistente estableciendo la duda y el cuestionamiento, pues nos enfrenta a un tipo de texto que supone una ruptura en el paisaje poético hispanoamericano, su gesto ofrece una mirada en que la figura del autor, aún en su tachadura, sigue siendo una de las claves y en que el lenguaje poético sigue enfrentado al dilema de la representación, pero es como si se preguntara, a veces, por el absurdo de esta discusión, el sinsentido que supone su mismo desarrollo en tanto está fundada en dilemas falsos o en simples confusiones de la conceptualización utilizada para definirla.

2. Cierta autor: la poesía es lo real absoluto

Uno de los elementos que ha llamado la atención de la crítica, sin que necesariamente se haya profundizado en ello, es su voluntad de negar la relación texto-autor. En la tradición impuesta en Hispanoamérica por Jorge Luis Borges, privilegia la escritura como espacio de realización colectiva. Desde el punto de vista de su manifestación en la obra el signo más evidente de este intento de negación del autor está dado por la tachadura del nombre como indicador autorial ~~(JUAN LUIS MARTÍNEZ)~~ y su reemplazo por el de ~~(JUAN DE DIOS MARTÍNEZ)~~ también tachado y nuevamente entre paréntesis. Este elemento ha sido recogido como indicador del afán por disolver la figura del autor en el contexto de la búsqueda de su negación. Huella por lo demás característica de una amplia zona del arte de vanguardia y que encuentra su antecedente en el "Yo es otro" de Rimbaud:

Me complace irradiar una identidad velada como poeta; esa noción de existir y no existir, de ser más literario que real. De joven leí un aforismo de Novalis: "La poesía es lo real absoluto". Si entonces me sedujo esa afirmación, hoy estoy convencido de que es así.⁸

La tachadura del autor que, en rigor, constituye un intento por situar una nueva figura autorial, encuentra además su expresión en los diversos juegos de intertextualidad que el autor propone de tal manera que la escritura se convierte en un espacio de juego y de permanentes alusiones a diversos textos de la tradición literaria y cultural. Este sistema citacional implica una versión paródica de la tradición de la "obra total", en la medida en que el libro resulta ser un bricolage de citas efectivas y alusiones cifradas que por un lado obstaculizan la recepción y por otro lo convierten en una obra abierta. Sin embargo, creo que más allá de esta voluntad detrás de la negación del autor se encuentra como es frecuente en estos casos una verdadera fijación: la obsesión por el nombre.

Estos elementos son particularmente visibles si nos adentramos en la figuración de ese otro personaje que es (JUAN DE DIOS MARTÍNEZ), sobre la que el sujeto centra todas sus esperanzas de construcción de una figura superior a la del sujeto autobiográfico convencional. A modo de ejemplo, señalamos que en *La nueva novela* se recurre una y otra vez a esta búsqueda del sujeto innombrable que es el verdadero nombre del autor. En "El zoológico imaginario" (p. 70) de la sección "La Zoología", el sujeto advierte por primera vez que es necesario cambiar de nombre: "Llamarte por ejemplo: (Juan de Dios Martínez)"; en "El cisne troquelado" (p. 87) el texto vuelve sobre el problema de la anonimia y la página en blanco: "(¿Swan de Dios?) / (¿Recuerda Jxuan de Dios!): (¡Olvidarás la página!) / y en la suprema identidad de su reverso / no invocarás nombre de hombre o animal: / en nombre

⁸ María E. Roblero Cum, *Íd.*, p. 4

de los otros: ¡tus hermanos! / también el agua borrará tu nombre: / el plumaje anónimo: su nombre tañedor de signos". El nombre secreto, anhelado, el verdadero nombre se evidencia en los dientes del dibujo de un serrucho en el texto "La grafología" (p. 91): "¡Ah, ese si que hubiera sido un verdadero nombre!" nos dice en "La grafología"; y en "La locura del (autor)" (p. 92) el epígrafe indica entre paréntesis: "(¡Vamos, cuéntame tu vida!)", tarea imposible como vemos. Y aún encontramos otras menciones al nombre como en la "Nota 4" (p. 125) de la sección "Notas y referencias" y como síntesis de todo este sistema de autorreferencias el texto "La nueva novela: el poeta como Superman" (p. 147) de la sección "Epígrafe para un libro condenado: la política", se cierra con la irónica alusión a una de las apariencias de Superman: "las múltiples máscaras de un inquietante y joven poeta chileno, que renuncia incluso a la propiedad de su nombre, para mostrarse como un ser tímido y agresivo, borroso y anónimo. (Este último es un humillante disfraz para un héroe cuyos poderes son literal y literariamente ilimitados)".

En opinión de Michel Foucault⁹, la escritura contemporánea se ha esforzado por establecer una distancia entre el autor y la obra. Esta regla se manifiesta, en su análisis, por medio de dos grandes temas. El primero: la escritura se ha librado del tema de la expresión "no se refiere más que a sí misma, y sin embargo, no está alojada en la forma de la interioridad; se identifica con su propia exterioridad desplegada". El segundo: el parentesco de la escritura con la muerte que "se manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor; por medio de todos los traveses que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la

⁹ "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura*. Obras esenciales, vol. I. Barcelona, Paidós, 1999, pp. 329-360.

marca del escritor ya no es sino la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura. Todo esto es sabido; y ya hace bastante tiempo que la crítica y la filosofía al levantado acta de esta desaparición o de esta muerte del autor". La interrogante que extrae de esta premisa Foucault es extraordinariamente sugerente, puesto que la negación del autor y su sustituto por el privilegio de la escritura puede llevar a una absolutización de este segundo factor provocando un anonimato trascendental, de modo que pensar la escritura como ausencia ¿no es simplemente repetir en términos trascendentales el principio religioso de la tradición a la vez inalterable y siempre llena, y el principio estético de la supervivencia de la obra, de su conservación más allá de la muerte, y de su exceso enigmático con respecto del autor?

Como vemos, de una manera diferida, la función de autor en *La nueva novela* de Juan Luis Martínez sigue siendo asumida por la figura de un nombre y, por lo tanto, es gesto autorial no resulta en este plano negado. Pienso que en la medida en que la tachadura del nombre resulta un elemento más del juego de relaciones del texto, convierte a este nombre y a su alter ego (Juan de Dios Martínez) en personajes del texto. Esto es, convierte al autor real en autor textual o literario. En segundo lugar la función de autor se convierte en un gesto más de las relaciones intertextuales de la obra. Por esta vía el texto insiste en aquella idea de que la literatura, como dice Borges, es un sistema de citas, pero no niega al autor, como tampoco lo niega Borges, sino que lo convierte en un operador cultural y de conocimientos estéticos y, en este sentido, en el extremo del autor onnisapiente y controlador de su discurso. En tercer lugar, hay que considerar que en esta línea la figura de autor sigue siendo el principio ordenador del texto y por esta vía en uno de los criterios de unidad en la complejidad de su diversidad. Cuarto y último, la figura de autor en *La*

nueva novela no es una mera indicación o referencia y su tachadura no es en rigor una tachadura, sino un subrayado; en rigor la tachadura del nombre de Juan Luis Martínez no es otra cosa que un último intento por afirmar el gesto autorial, la tachadura del nombre provoca un gesto de lectura inevitable: convierte lo que es simple referencia o dato del texto en un elemento pleno de significación.

¿Escapa en realidad Juan Luis Martínez como ha pretendido verse habitualmente en su lectura a la figura del sujeto, a la noción de autor como figura ordenadora del sentido de la escritura? ¿Puede acaso su propuesta ser leída como un reemplazo de la figura de autor por la de escritura como nueva categoría absoluta?. En mi opinión si lo que se quiere ver en los textos de Martínez es la muerte del sujeto, la ruptura de la figura del autor, lo que encontraremos será una obliterada forma de afirmación, puesto que no escapa en realidad a las restricciones que impone la arquitectura del autor, la figura del sujeto y la filosofía de su presencia, sólo que por medio de procedimientos muy distintos a los utilizados tradicionalmente en el texto lírico. De hecho el texto de Juan Luis Martínez se convertiría en una metáfora de la ausencia a no ser por el tono humorístico que imprime a esta tachadura, pues el nombre del autor aparecerá metamorfoseado en la curiosa e irónica figura de un poeta que pretende cambiar las pautas ontológicas de funcionamiento del mundo.

3. La realidad y su representación paradójica

Al ingresar en *La nueva novela* el lector descubre rápidamente que ha entrado en un laberinto, en una casa -imagen que sirve de portada- de la que le será difícil salir. La casa,

en su dimensión simbólica, tiene siempre el doble valor de lugar de refugio y de inquietud, de encuentro y de pérdida, lugar laberíntico de las apariciones y las desapariciones.¹⁰ El primer texto propiamente tal es la misma portada y la contraportada. Esta relación entre la página y su anverso es, por lo demás, uno de los procedimientos habituales del texto. La portada presenta (además del título y los nombres tachados) la fotografía de tres casas dispuestas en un cerro (tal vez de Valparaíso), la segunda de las cuales se encuentra inclinada, como si estuviese próxima a derrumbarse. La definición inicial del libro irá entonces, por el camino de la inestabilidad; de la ruptura del libro convencional y, por lo mismo, de la noción de obra como espacio cerrado. Esta misma imagen se encuentra en la página 120 (en la sección "Notas y referencias"), aludiendo al texto "Desaparición de una familia" de la sección "Epígrafe para un libro condenado: la política", por lo que el espacio histórico en el que se sitúa es también el de la inestabilidad. La contraportada consiste en la reproducción de un papel cuadriculado con la imagen de la "liebre de marzo" de Carroll y una nota a pie de página que indica "Cada cuadradito equivale a 2 cm²". En el extremo superior se lee: "Dibuje el contorno de cada cuarto incluyendo puertas y ventanas. Marque dos rutas de escape para cada miembro de su familia". Esta propuesta inicial de lectura implica una apelación al lector que es al mismo tiempo una autoapelación (al propio autor), a la manera de un juego dominical, pero con la alusión al desorden de los sentidos, a su destrucción en el espacio de la casa, habitualmente definido como el lugar del encuentro, de

¹⁰ Las relaciones de valor simbólico entre la casa y el laberinto han sido puestas de manifiesto por Gilbert Durand: "El laberinto es a menudo tema de pesadilla, pero la casa es un laberinto tranquilizador, amado, pese al ligero terror que puede producir aún su misterio". *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, pp. 231-232.

El caso es que la casa de *La Nueva Novela* se convierte en un laberinto misterioso, y escasamente consolador, siempre a punto de derrumbarse y en cuyos intersticios los personajes suelen desaparecer. El último rincón seguro se vuelve también inestable en esta cosmogonía.

la armonía y del origen. De hecho la primera paradoja del libro es la misma portada pues ofrece la salida, pero dicha salida no es posible pues los espacios en que esta podría producirse no existen todavía ni siquiera como posibilidad; la escritura abre, pero al mismo tiempo cierra su posible salida. El laberinto es una de las metáforas tradicionales del libro pero siempre sujeta a la posibilidad de la pérdida de la identidad.

El programa textual se encuentra en las "solapas" donde cada uno de los textos escritos con letra blanca sobre un soporte de negro se titulan justamente "La realidad I" (primera solapa) y "La realidad II" (segunda solapa). Este puro gesto implica ampliar la noción tradicional de libro, pues estos son espacios habitualmente destinados a funciones extraliterarias y que aquí se convierten en el lugar donde el texto situará su conflictividad. La escritura sobre la página negra insiste en otro de los sentidos que saturan el libro: presencia y ausencia, realidad y literatura, transparencia y opacidad. Ambos textos están contruidos como un collage de citas. Las preguntas iniciales "¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?" se reiteran en ambos textos, al igual que la primera respuesta: "Lo real es sólo la base, pero es la base". El primer texto desarrolla la tesis de la imposibilidad de captación de lo real a través del lenguaje y su carácter inaprehensible para el ser humano. De ahí que la pregunta con la que se inaugura el texto sea justamente la especificidad de lo real. Las posibles respuestas, por su parte, muestran esta imposibilidad del hombre para comprenderla y volverla de esta manera inteligible. El texto de la primera solapa es el siguiente:

A.

PREGUNTA:

¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?

RESPUESTA:

Lo real es sólo la base, pero es la base.

RESPUESTA:

Lo real es aquello que te chocará como realmente absurdo.

B.

AFIRMACIÓN:

El ser humano no soporta mucha realidad.

C.

PREGUNTA.

¿Qué era real en el universo?

RESPUESTA:

El universo es el esfuerzo de un fantasma para convertirse en realidad.

D.

(FABULA):

Erase una vez la realidad
con sus ovejas de lana real
la hija del rey pasaba por allá
y las ovejas balan Dios que bella está
la re la re la realidad,

NOTA: "Nada es real" Sotaba Komachi

El texto está construido por cuatro fragmentos o enunciados independientes, organizados a la manera de silogismos, y una nota final. El primer enunciado supone dos preguntas complementarias: "¿Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?" (muy cercanas a las mismas preguntas de Lihn), que aluden a la dificultad humana para saber, primero, qué es lo real y, segundo, cuál es la verdadera realidad. Esta primera duda en los procesos cognitivos sitúa al texto como un cuestionamiento de las capacidades humanas de comprensión del mundo y, en segundo lugar, del lenguaje como instrumento de conocimiento de la realidad. Dos respuestas se entregan, una para cada pregunta. La primera alude a que todo lo que podemos saber es que la realidad es sólo la base, pero es la base. La segunda que lo que debemos considerar como real es aquello que no terminamos de comprender ("Lo real es

aquello que te chocara como realmente absurdo"). La comprensión de lo real como un proceso absurdo e incompleto relativiza los procesos cognitivos mediante los cuales el hombre ha intentado comprender y organizar su relación con la vida. El segundo enunciado es una afirmación: "El ser humano no soporta mucha realidad" (cita de los *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot). En consecuencia el ser humano no está en condiciones de aceptar como verdad aquello que le ha parecido antes absurdo. Hasta aquí el texto descentra nuestra noción de verdad. El tercer fragmento ofrece una nueva pregunta: "¿Qué era real en el universo?". La respuesta no dice qué era lo real, sino qué es el universo: "El universo es el esfuerzo de un fantasma por convertirse en realidad" (cita ahora de Huidobro en su ensayo "Joan Miró"). El universo es, entonces, un espectro y sus inútiles esfuerzos por superar su condición y volverse realidad. La totalidad, el universo, es en el texto apenas una tentativa o posibilidad y no una verdad establecida y por conocer. El fragmento cuarto es una reescritura paródica de los cuentos maravillosos, definida como "fábula", sin embargo tal fábula si la fuera no ofrece respuesta, ni moraleja alguna, sólo se insiste en la reiteración de las sílabas, a la manera de un tartamudeo, de la palabra "realidad". El juego tartamudeante corresponde a una insistencia en la noción de destrucción del sentido y de la verdad en su transferencia al lenguaje y, al mismo tiempo, la imposibilidad de llegar a aprehenderla. La rotunda cita final "Nada es real" (Sotaba Komachi) nos muestra de qué manera el texto ha desarticulado nuestra percepción de lo real como verdad y de la verdad como manifestación de la realidad. La respuesta es la negación de esta posibilidad: Nada. Dicha afirmación final, sin embargo, también es ambigua pues podemos leer su negación; es decir, no existe nada real, o bien, como en la tradición de la poesía simbolista, que la Nada es la única realidad posible. El carácter paradójico de este primer texto inaugura así el sentido general del libro

o más bien la dispersión de sus sentidos en el transcurso de las páginas del libro.

El texto "La realidad II" funciona por oposición al anterior y bajo la misma estructura de preguntas y respuestas ofrece su negación. El texto completo es el siguiente:

PREGUNTA:

Qué es la realidad? ¿Cuál es la realidad?

RESPUESTA:

Lo real es sólo la base, pero es la base.

RESPUESTA:

Lo real es aquello que se espera de cada uno de nosotros.

B.

AFIRMACIÓN:

Nada es bastante real para un fantasma.

C.

PREGUNTA:

¿Es más real el agua de la fuente
o la muchacha que se mira en ella?

RESPUESTA:

El agua es el agua, el acantilado es la roca:
choques y reflejos son la realidad.

D.

(FABULA):

En el trono había una vez,
y se aburría, un viejo rey
que por la noche perdía su manto
y por la reina le pusieron al lado
a la re a la re a la realidad.

NOTA: "Todo es real" André Bretón

Aquí a las mismas preguntas anteriores se responde primero con una afirmación idéntica a la del primer texto: "Lo real es sólo la base...", y luego con una afirmación que involucra a los seres humanos y en la construcción de lo real: "Lo real es aquello que se espera de cada

uno de nosotros" (paráfrasis de W. H. Auden: "What is real? About us all is that each of us is waiting"). El fantasma que antes no soportaba mucha realidad, ahora nada le parece bastante real. Nuevamente nos encontramos con otra de las preferencias poéticas del autor, el verso "Nada es bastante real para un fantasma" es ahora cita de Enrique Lihn, del poema "La pieza oscura", en el libro del mismo título. El fragmento tercero obedece a una nueva y clásica pregunta: "¿Es más real el agua de la fuente / o la muchacha que se mira en ella?". Su respuesta es de una obviedad plena: cada elemento es cada elemento; inclusive los choques y los reflejos son también parte de la realidad: "El agua es el agua, el acantilado es la roca: / choques y reflejos son la realidad". Ya se sabe que las afirmaciones tautológicas son las únicas plenamente verdaderas. El cuarto fragmento reproduce ciertas claves de un relato maravilloso de pérdida y anhelo de recuperación del objeto perdido: "En el trono había una vez, / y se aburría, un viejo rey / que por la noche perdía su manto / y por la reina le pusieron al lado / a la re a la re a la realidad". Creo que entre las muchas lecturas posibles de este fragmento, de este idilio entre el rey y la reina, es posible leer aquí un permanente juego de relaciones entre el arte y sus referentes, entre el lenguaje y lo real. La realidad es así una condición ineludible para el ser humano. El epígrafe final de André Bretón: "Todo es real" enfatiza y reafirma el carácter de que la realidad es la suma y la relación de los elementos y no una parcialidad. La unión de lo visible y lo aparente, lo objetivo y lo subjetivo, el proyecto y su realización. La compleja interacción de la realidad y su construcción cultural. Así amplía el concepto de realidad no sólo en términos de lo ya existente, sino también de lo posible. De lo que resulta que el marco de definición de lo real atraviesa necesariamente por una conciencia que la organiza y le da sentido. Lo real, así entendido, no es sólo la suma de lo existente, sino un todo complejo que se construye

también a través de determinadas “miradas” que se basan en concepciones preexistentes o de nuevas formas de construcción y delimitación de las mismas. La propuesta que cierra el primer texto: “Nada es real”, encuentra así su contrapartida: “Todo es real”, por lo que la escritura pasa, entonces, a formar parte de este proceso.

4. Epígrafe para un libro condenado: la política chilena

Las indagaciones sobre los problemas de representación del discurso de lo real alcanzan en *La nueva novela* otros niveles más situados políticamente, pero siempre desde las claves experimentales y paradójicas. Esto es, antes que la denuncia política encontramos una reflexión metapolítica que apunta al naufragio de los símbolos tradicionales utilizados para representar las relaciones entre arte y política. Apuntemos, en primer lugar, que mención aparte de la sección “Epígrafe para un libro condenado: la política” que sitúa claramente a *La nueva novela* en este territorio, en las primeras páginas del libro nos encontramos con un irónico epígrafe de Edward Lear, en versión bilingüe, que pone en el centro la figura del dictador y cuya lectura en este sentido resulta inevitable:

“Había una Vieja Persona de Chile, / su conducta era odiosa e idiota. / Sentada en una escalera comía manzanas y peras / esa imprudente y Vieja Persona de Chile”.

“There was an Old Person of Chili / Whose conduct was painful and silly / He sate on the stairs eating apples and pears / That imprudent Old Person of Chili”.¹¹

¹¹ Se trata de un fragmento *A book of Nonsense* que continúa: “That imprudent Old Person of Chili. / Whose conduct was painful and silly. / He Sate on the stairs, / Eating apples and pears, / That imprudent Old Person of Chili. // There was an Old Person Men of Peru / Who never knew what he should do; / So he tore off his hair, / And behaved like a bear, / That intrinsic Old Man of Peru.”

El epígrafe en cuestión sitúa la escritura en términos del ridículo del discurso político, de la figura del dictador, del poder, sometidos al dominio del sinsentido, del absurdo, como parte de una realidad que de por sí desborda las posibilidades de comprensión desde el lugar de la inteligencia, de ahí que Juan Luis Martínez encuentre en estas paradojas un espacio privilegiado de escritura.

Una versión más dolorosa es la que se encuentra en otra cita, la de la sección “Epígrafe para un libro condenado: la política”. El epígrafe que introduce la sección es de F. Picabia y relaciona muerte y política:

El padre y la madre no tienen el derecho de la muerte sobre sus hijos, pero la patria, nuestra segunda madre, puede inmolarlos para la inmensa gloria de los hombres políticos.

Ante esta sección se encuentra adherida una banderita chilena de papel, lo que sitúa aún más la lectura de esta sección del volumen. La reproducción de la contraportada del libro ante el texto “La desaparición de una familia” (p. 137) satura la idea de la casa como patria y de la patria como el lugar de las desapariciones. Este magnífico poema consiste en la enumeración sucesiva de las desapariciones de la hija de 5 años, del hijo de 10 años, de los gatos “Musch” y “Gurba”, del pequeño fox-terrier “Sogol” y del mismo sujeto en una síntesis final implacable de la ausencia de escapatorias:

5. Ese último día, antes que él mismo se extraviara
entre el desayuno y la hora del té,
advirtió para sus adentros:
“-Ahora que el tiempo se ha muerto
y el espacio agoniza en la cama de mi mujer,
desearía decir a los próximos que vienen,
que en esta casa miserable
nunca hubo señal ni ruta alguna
y de esta vida al fin, he perdido toda esperanza”.

Agreguemos además que en la "Nota 1" a "La desaparición de una familia" (p. 121), ante la que se reproduce la portada del libro (p. 120), acumula tres citas decidoras: "La casa que construirás mañana, ya está en el pasado y no existe" (Anónimo) / El hombre nace en la casa, pero muere en el desierto (Proverbio del Gran Lama Errante oído por S. J. Perse en el desierto de Gabi) / Cuando la familia está hecha viene la dispersión; / cuando la casa está construida, llega la muerte" (José Lezama Lima)". La metáfora de la casa que abre y cierra el libro es en realidad la metáfora de la patria; en tanto la casa es la patria y la casa el lugar de desaparición de la familia, la patria es el lugar de desaparición de sus ciudadanos. La escritura es el lugar de la desaparición de los significados. Por eso no debe extrañar que el libro sea persistentemente el lugar de distintas desapariciones. El lugar de la desaparición del autor, el lugar de la desaparición del fox terrier, el gato de porcelana, el gato de Cheshire, o de los distintos animales que pueblan su peculiar zoología; de la política chilena: el libro condenado; el lugar de la desaparición de la poesía chilena: del lenguaje de los pájaros que hablan en pajarístico pero que entendemos en español; de la realidad que ya no existe, del sentido que no se encuentra.

Anotemos sólo para completar nuestra lectura en este punto que la sección se cierra con una carta mecanografiada de E. Pound dirigida al censor del Campo de Detención de Pisa, bajo el título de "El oficio del poeta" (p. 146) y en la página siguiente el texto "La Nueva Novela: el poeta como Superman" (p. 147). La inclusión de las imágenes de Marx y Rimbaud, primero como prófugos y luego ridiculizados en un collage donde Superman (con la cara de Marx) lleva en brazos a una Luisa Lane desnuda (con cara de Rimbaud) carnavaliza y desestabiliza las relaciones entre poesía y política. El afeminamiento, descentramiento, travestismo de estos personajes hay que leerlo en dos direcciones:

primero, como homenaje lúdico a sus tentativas extremas de cambiar las pautas ontológicas del mundo y, segundo, como conciencia paródica del fracaso de estos proyectos.

LA NUEVA NOVELA: EL POETA COMO SUPERMAN

"El patizambo y la chepedita se aman apasionadamente y ofrecen, por tanto, en su doble aspecto, la mejor garantía para un "efecto armónico" de segundo orden".

F. Engels



SUPERMAN se hizo extraordinariamente popular gracias a su doble y quizás triple identidad: descendiente de un planeta desaparecido a raíz de una catástrofe, y dotado de poderes prodigiosos, habita en la Tierra: primero bajo la apariencia de un periodista, luego de un fotógrafo y por último, tras las múltiples máscaras de un inquietante y joven poeta chileno, que renuncia incluso a la propiedad de su nombre, para mostrarse como un ser a la vez tímido y agresivo, borracho y anónimo. (Este último es un humillante disfraz para un héroe cuyos poderes son literal y literariamente ilimitados).

En esencia, el mito de SUPERMAN satisface las secretas nostalgias del hombre moderno, que aunque se sabe débil y limitado, sueña rebelarse un día como un "personaje excepcional", como un "héroe" cuyos sufrimientos estén llamados a cambiar las pautas ontológicas del mundo.

En este sentido el fracaso de la tentativa de Marx es el fracaso del artista por cambiar la realidad, el fracaso de Rimbaud de inventar un lenguaje nuevo y total es el fracaso del arte en su intento por modificar la realidad. El texto, además, es iniciado por una ridícula cita de F. Engels que lee el amor como resultado de un efecto de relaciones sociales estructurales. La reflexión final que asocia las figuras de Marx y Rimbaud con la de Superman y su pareja, vuelve cómicamente inseparables poesía y política, bajo la irónica referencia a un joven poeta chileno que renuncia a la propiedad de su nombre y que sintetiza el poder de Superman, la voluntad política de Marx, el proyecto poético de Rimbaud, en síntesis, el deseo del hombre moderno de transformar las pautas ontológicas de funcionamiento de la realidad.

La asimilación de Marx y Rimbaud en la figura popular del comic de Superman, es la parodia de estas tentativas extremas, radicales y se convierte en lúdico homenaje y clausura de sus proyectos que por cierto alimentan *La Nueva Novela*. Sus leyes están aquí como un rastro en la realidad.¹² Las miradas de Marx y Rimbaud en su orientación hacia

¹² Una interesante lectura de estos textos es la que ofrece Roberto Merino que propone que los textos situados en las solapas del libro abren una de las problemáticas redundantes de la obra: "... la indicación latente que señala una frontera, un margen que segrega a la realidad fuera del plano de existencia textual de la obra. Este gesto de exclusión es reforzado por los personajes de las páginas contiguas, por la semiótica de sus miradas: en el caso de "La realidad 1", tanto el perro del isotipo -en la portadilla- como los retratos de Marx y Rimbaud ("El eterno retorno", pág. 7) dirigen sus miradas hacia afuera del texto, hacia *la realidad*. En "La realidad 2", los personajes de las proximidades -otra vez Marx y Rimbaud ("El poeta como Superman", pág. 147) y el perro cuya figura invertida aparece ahora en el colofón (pág. 149)- fuerzan la dirección de sus miradas iniciales y de este modo insisten en realizar una indicación semiótica hacia afuera, nuevamente hacia *la realidad*. La obra manifiesta una voluntad de permanecer al margen de la realidad o de su discusión. No obstante, el resultado es más el efecto de un espejismo que el de una acción efectiva: el margen trazado es frontera pero también es brecha, conducto, punto de intersección entre el espacio privativo de las relaciones internas de la obra y lo que se intuye o se define aproximadamente como *la realidad*. En un juego de límites y gestos, el gesto es ambiguo y el límite precario: a pesar del énfasis puesto en la indicación, la línea divisoria entre lo de afuera y lo de adentro resulta menos efectiva (y

afuera ofrecen un gesto fundamental para comprender el texto de Juan Luis Martínez como un énfasis en el afuera, si las miradas son un punto de intersección, los personajes inevitablemente miran la realidad. Por lo demás Marx y Rimbaud son precisamente elegidos como símbolos de este afán de transformar las pautas ontológicas de funcionamiento de la realidad. Las miradas de los personajes si se relacionan con los proyectos que representan constituyen en realidad un gesto que intenta situarse en el afuera. Hay que considerar que la inclusión de estos personajes está dada por una peculiar identidad que es posible establecer entre ambas tentativas o proyectos. El proyecto de Rimbaud de transformar las pautas de funcionamiento de la realidad, resulta un gesto todavía más obvio en el caso de Marx. Por otra parte es Marx quien lleva en brazos a Rimbaud por lo que es posible leer aquí una ironía en torno a las relaciones habituales entre arte y política. La lectura por lo demás no sólo de la mirada, sino del texto, nos muestran con claridad la paródica clausura de estos proyectos de los cuales no han escapado del todo ni la poesía ni la política.

Para Lastra y Lihn (se refieren en particular al lenguaje de los pájaros, pero su lectura es generalizable al resto del libro) "lo que dice el poema está en lo que convoca el lenguaje (discurso retórico) y no en su lectura referencial"¹³. Cualquier lectura de un texto literario resiste en realidad esta afirmación. Pero ello supone entonces que Juan Luis Martínez hace de la escritura una proclama de que ya está todo escrito, que la página en blanco es el mejor poema o como en el caso de Buda (que ellos mismos citan) que los

menos arbitraria) que la que genera automáticamente cualquier obra cuyas relaciones con lo real estén subordinadas a un problema de representación. "Las expectativas de recepción en *La Nueva Novela* de Juan Luis Martínez", en: Ricardo Yamal (ed.): *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*, pp. 334-335.

¹³ *Señales de Ruta...*, p. 16.

“rollos en blanco son las verdaderas escrituras”. Ciertamente el texto de Juan Luis Martínez se sitúa en esta problemática, pero en mi opinión no la asume como “su poética” sino que la relativiza de manera paródica, ofreciendo demasiados gestos referenciales y desestabilizadores de esta idea como para para pasarlos por alto e insistir en la inmanencia de la escritura.

En el texto que analizamos la escritura no se disuelve en el puro sinsentido, sino que ofrece un marco de referencias para contextualizar su lectura. Así el texto dialoga con el programa mallarmeano de la escritura total. Ante este programa absoluto Martínez opone un relativismo humorístico. Así como también relativiza los programas miméticos y representativos. Como vemos se trata de una escritura que no es asemántica, pues no niega los sentidos, sino liminal, pues los descentra y relativiza. La posición en la que se sitúa el sujeto que observa es la que ofrece la condición de relatividad, pues en el constante desplazamiento por los signos no dice que no exista ninguna verdad, sino que dice que las verdades que percibe no son *la verdad*. Así la realidad no es el lenguaje, el lenguaje no es la realidad, sino el espacio en que el sujeto se ubica y desde el que realiza una mirada que está también sujeta a dicha inestabilidad.

5. *La nueva novela como complejo semiótico*

En términos de su relación con el lenguaje poético la obra de Juan Luis Martínez niega la idea de que lo propio del mensaje poético sea la imagen, es decir la relación de dos

elementos diversos, cuya inusitada asociación provocan y encuentran una unidad nueva de sentido.¹⁴ En este caso dicha asociación no es posible porque no existe una verdad trascendente, sino sólo verdades culturales determinadas por una historia y un espacio. El propósito último de los textos de Juan Luis Martínez no es la transmisión conceptual, sino su problematización, su discusión. El carácter humorístico sirve para señalar la dimensión absurda que puede llegar a alcanzar a la realidad y al lenguaje. En este plano la poesía se convierte en la única realidad posible, pero no en términos de la construcción de un mundo paralelo al real, sino que su conceptualización del mundo aunque absurda es la única que consigue tocar al menos la complejidad de la vida: "Lo real es aquello que te chocará como realmente absurdo". El libro en su conjunto plantea justamente uno de los problemas fundamentales que se establecen en la producción artística; esto es, que el signo artístico remite no sólo a los referentes extratextuales, sino que se convierte, a su vez, en referente de sí mismo. De esta manera, *La nueva novela* recoge una de las vertientes más significativas de la continuidad de la vanguardia: la preocupación preferente por explorar en los límites mismos del signo artístico, es decir la reflexión metatextual o autorreflexividad. Se trata de este modo, de una actividad que se analiza a sí misma,

¹⁴ Principio que define el concepto de Octavio Paz en *El arco y la lira*: "... toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real. Conceptos y leyes científicas no pretenden otra cosa. Gracias a una misma reducción racional, individuos y objetos -plumas ligeras y pesadas piedras- se convierten en unidades homogéneas". México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 98-99. Eduardo Anguita, sólo para situar un equivalente en el campo de la poesía chilena, define la imagen creada en los siguientes términos: "La poesía describe lo singular, lo particular, lo único. La imagen, por ejemplo, relaciona sólo ciertas cualidades de dos o más objetos o conceptos: no los compara en su totalidad. Cuando el poeta escribe: 'Mis ojos de plaza pública' está aludiendo sólo a algunos aspectos de 'ojos' y a algunos de 'plaza'. ¿Cuáles son esos aspectos? Aquellos en que 'ojos' se parece a 'plaza', o que en el transcurso del poema van a parecerse". "La poesía", en Hugo Zambelli: *13 poetas chilenos*, p. 7.

rompiendo la tradicional distinción entre teoría y práctica; entre el signo artístico como producto final, definitivo, acabado y la teoría que lo explora, analiza y estudia. Así entendida la "investigación" poética deja de ser un producto definitivo para transformarse en una actividad que no encuentra al final más que su propio gesto, para dar cuenta de él, negarlo y comenzar de nuevo. El problema del arte radica en la exploración sobre el lenguaje como gesto ideológico, poniendo en el centro lo que era marginal: el problema de la verdad se transforma en un problema de lenguaje y no el lenguaje en una traducción o revelación de alguna posible verdad trascendente.

Al plantearse las relaciones que se establecen entre el lenguaje y la realidad, se advierte un doble proceso: por un lado, la imposibilidad del lenguaje para captar la complejidad de lo real, lo que conduce a la articulación de un significante plural en el que coexisten las más variadas posibilidades de expresión: textos poéticos, notas explicativas, citas, dibujos, desarticulación de las palabras, collages, poemas plasmados desde su reverso, inclusión de objetos, fotografías, etc., que buscan un soporte signifiante múltiple capaz de captar la complejidad de los problemas que aborda; por otro, los referentes, la realidad misma, es puesta en tensión en la medida que, en tanto se traduce en lenguaje, se vuelve ambigua, polivalente y contradictoria. El lenguaje por esta vía es reducido, en un juego paradójico constante, al absurdo y al sinsentido, privilegiando la experiencia directa como verdad, si no racionalizable al menos efectiva. De alguna manera, el texto apela a que las vivencias (complejas o simples) no son traducibles en lenguaje alguno ("Lo real es aquello que se espera de cada uno de nosotros"). Notable en esta línea es su irónica referencia al lenguaje incluida en la primera sección del texto "Respuestas a problemas de Jean Tardieu":

EL LENGUAJE

Tome una palabra corriente. Póngala bien visible sobre una mesa y descríbala de frente, de perfil y de tres cuartos.

Repita una palabra tantas veces como sea necesario para volatilizarla. Analice el residuo.

Encuentre un solo verbo para significar el acto que consiste en beber un vaso de vino blanco con un compañero borgoñón, en el café de Los Dos Chinos, a las seis de la tarde, un día de lluvia, hablando de la no-significación del mundo, sabiendo que acaba usted de encontrarse con su antiguo profesor de química y mientras cerca de usted una muchacha le dice a su amiga: "¡Sabes cómo hice que le viera la cara a Dios!"

La primera propuesta es realizada en términos de una operación casi cotidiana y que irónicamente alude a los afanes de la lingüística por describir el lenguaje, reducido aquí a objeto concreto, corpóreo, perfectamente manejable y analizable. La segunda propuesta invita a someter la palabra hasta el sin sentido de su volatilización por medio de su reiteración insistente y a realizar el ejercicio aún más difícil analizar sus residuos. La tercera sección es la síntesis cotidiana del proyecto de Rimbaud: encontrar un verbo capaz de significar todos los sentidos. En este caso se trata de encontrar un verbo capaz de significar la narración de un acontecimiento cotidiano. La erótica exclamación de la muchacha, muestra de que modo el proyecto del lenguaje total es un absurdo como no sea entendido en términos de experiencia vital, intraducible por el lenguaje.

La ruptura de los soportes lingüísticos convencionales, como base de la escritura poética, constituye una de las claves de la poesía de vanguardia y se han hecho extensivos a su desarrollo en el dadaísmo, el surrealismo y el creacionismo hispanoamericano. De igual forma constituye parte del desarrollo del pop art norteamericano, de la poesía concreta y, en síntesis, es inseparable del desarrollo actual de la poesía, desde la simple utilización de

la página en un sentido intencional, significativo, que tiene sus antecedentes en Lewis Carroll o Stéphane Mallarmé. En la poesía hispanoamericana forma parte de los usos habituales de la primera vanguardia en poetas como Vicente Huidobro u Oliverio Girondo. En el contexto de la poesía chilena ha sido estudiado, además, como uno de los rasgos constitutivos de la antipoesía de Nicanor Parra y forma parte, ciertamente del desarrollo de la neovanguardia. Dicha ampliación del significante está ligada, por un lado, a la ruptura global de las convenciones románticas de la poesía como expresión personal, pero, por otro lado, es síntoma de la crisis de los discursos estables en el arte contemporáneo, de la crítica a la institucionalidad artística y de la apropiación del proyecto arte - vida como parte de una visión de crisis de la modernidad. La ruptura de normas, en este sentido, es una metáfora del discurso poético enclaustrado por los márgenes del autoritarismo y supone su ampliación y su liberación por medio de una escritura plural.

En el desarrollo de nuestra lectura hemos insistido en el hecho de que el texto de Juan Luis Martínez es una propuesta artística híbrida en que se articulan fundamentalmente tres soportes signícos: el discursivo lingüístico, el visual y, además, el objetual. Cada página es una propuesta que amplía el soporte lingüístico, el significante, ya sea por medio de la incorporación de dibujos, fotografías y objetos, como por la disposición gráfica intencional de las palabras en los espacios en blanco. La reflexión sobre la materialidad de la escritura supone el abandono de la identidad entre lenguaje y referente y, por ende, de cualquier forma de alegoría.

El lenguaje icónico: la imagen borrosa

En relación con el tratamiento de la dimensión visual, es evidente que *La nueva novela* supone una expansión de la noción tradicional de poesía, por medio de la incorporación de elementos provenientes de las artes plásticas y de la poesía concreta, pero como es habitual en su lenguaje nuevamente son tratados desde una perspectiva paradójica. Una de las secuencias más interesantes del volumen está dada por una serie de fotografías incluidas en diversos momentos del texto que reflexionan en torno a las capacidades referenciales y miméticas del soporte fotográfico. El procedimiento más característico es el siguiente: la página está utilizada principalmente por la reproducción de un retrato en cuya base se incluye un texto que reflexiona sobre la posibilidad de verdad o no que dicho retrato comporta. Se trata de un peculiar uso de las posibilidades de la intertextualidad, conocido con el nombre de "ekfrasis" y define a aquel tipo de texto que surge de la relación de la literatura con las artes visuales, de modo que el referente pictórico o fotográfico sirve de base para la realización del texto literario y su decodificación supone la relación entre ambos discursos. Es lo que ocurre, por ejemplo, con diversos textos de Enrique Lihn, particularmente en *A partir de Manhattan*, que nacen de la observación y descripción de cuadros de Monet: "Water lilies, 1920", "Monet's years at Giverny", o de otros pintores o fotografías: "Versos para ilustrar unas fotografías de San Antonio de Atitlán". La peculiar construcción de los textos de Juan Luis Martínez implica la incorporación del soporte visual en el mismo texto y de hecho las palabras del texto aluden directamente a esta relación y su lectura supone necesariamente la relación entre ambos discursos.

La secuencia a que hacemos mención es la siguiente: a) La identidad (p. 30), de la

sección *Cinco problemas para Jean Tardieu*; b) El teorema del jardín (p. 65), *El espacio y el tiempo*; c) El hipopótamo (p. 71), *La zoología*; d) Portrait Study of a Lady (p. 86) *La literatura*; e) Portrait Study of a W. B. Yeats. Study for a Man Portrait (p. 98) *La literatura*; f) Portrait of a Lady (p. 105) *La literatura*; g) Nota 7 (p. 128) *Notas y referencias*; h) Portrait of a Lady (s. n. p) *Epigrafe para un libro condenado: la política*. En nuestra lectura consideraremos los problemas más relevantes que se derivan de estas peculiares construcciones lingüístico-visuales.

Los dos primeros textos “La identidad” y “El teorema del jardín” se encuentran relacionados de modo que uno alude de modo inevitable al otro y viceversa, aun perteneciendo a secciones distintas. En el primero nos encontramos, bajo el epígrafe de autor: “El niño que yo era / se extravió en el bosque / y ahora el bosque tiene mi edad”, con la fotografía de “Jean Tardieu à quatre ans” y, finalmente, con el texto:

Tardieu, el niño que se observa en la fotografía no es Usted, sino su pequeño hijo que ha desaparecido. A fin de averiguar en qué casa, calle o ciudad volverá a encontrarlo, continúe con el pensamiento o la memoria, el jardín que ciertamente debe prolongarse más allá de los bordes recortados de esta fotografía.

Este texto introduce la idea de que la fotografía es un corte arbitrario en el espacio de la realidad, por lo que su “prolongación” debe necesariamente encontrarse en el pensamiento, en la memoria que se posee de aquello que está más allá. Tardieu será el personaje y el destinatario textual insistentemente apelado en esta sección (“Cinco problemas para Jean Tardieu”) en los que se alude de modo reiterativo a las relaciones espacio - temporales, en tanto categorías que si bien físicamente son inseparables desde el punto de vista de la experiencia cotidiana transcurren como series paralelas que provocan la confusión del

observador. Esta sección se cierra, por otra parte, con uno de los trabajos más interesantes del volumen “Un problema transparente” (pp. 41-43) en el que se relacionan opacidad y transparencia y al que volveremos en nuestra lectura.

El segundo texto, “El teorema del jardín” (p. 65), se inicia con una dedicatoria a M. Blanchot y reproduce una fotografía de forma ovalada de “Le peintre Victor Tardieu, père du poète” y bajo esta nota explicativa un texto que alude a la fotografía anterior reflexionando en torno a las distinciones entre lo real y su representación, en el punto en que la realidad y la ficción entran en interacción:

(La fotografía que aparece en la página 36 y la fotografía de su padre que observamos aquí, logran sólo revelar parte de esa extraña relación que pudiera existir a veces entre el espacio de la ficción y los personajes de la vida).

Supongamos que más allá de los bordes recortados de la primera fotografía, el *afuera* del jardín se prolonga aquí: en el *adentro* de este libro.

Imaginemos que en la línea precisa del óvalo (perfecto) de la segunda fotografía, este *adentro* se cierra sobre sí mismo, dando un límite a ese *afuera* del jardín, o bien, haciéndolo visible en el espacio que media entre los bordes de una fotografía y los de la otra: un jardín que no existe como no sea en las páginas de un libro, el que al abrirse, cerró posiblemente ese mismo jardín y que cerrándose pudiera tal vez volver a abrirlo, borrando así la distancia que existe entre un personaje y el otro.

En este momento el problema central es plantearse la exploración sobre la capacidad del signo artístico para “reproducir” la realidad o, caso contrario, para falsearla, entregando una imagen inexacta y confusa de lo representado. Esa extraña relación que pudiera existir “entre el espacio de la ficción y los personajes de la vida”, permite proponer el acto de imaginar que el *afuera* (lo real) se proyecta en el *adentro* (el libro), ofreciendo la posibilidad de creación de una nueva realidad que surge de las relaciones entre los dos términos iniciales: así puesto, el signo artístico no sólo muestra la relación entre el significante y su

referente, sino también la relación que existe entre ambas

El poeta se resiste a la definición de la literatura como mera ficción para ofrecer la idea de la literatura como nueva realidad. La intersección entre el mundo de lo real y el mundo de la ficción, provocan una nueva posibilidad verificable en el espacio de la imaginación y en la materialidad del mismo arte. La elección de la fotografía como soporte para reflexionar sobre este aspecto resulta decidora. En la conciencia popular habitual, la imagen fotográfica o filmica es la manifestación *per se* de la posibilidad de captar lo real, en el sentido de que el “efecto de realidad” provocado por estos lenguajes es percibido ya no como verosímil sino como realidad.

El texto “El hipopótamo” (p. 71) de la sección “La zoología”. Bajo la fotografía de este curioso animal se lee lo siguiente:

La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su deseo de hacer menos visible la belleza patética de este animal, tuvo que inventar incluso una mirada estúpida y dolorosa, cuyo alcance no es más que un simple fraude óptico.

El texto alude a la posibilidad de manipulación de lo real por medio de un fraude óptico (operación retórica) que modifica embelleciendo las imágenes de lo real. El fotógrafo actúa movido por la patética belleza del animal. No olvidemos que antes había citado que “El ser humano no soporta mucha realidad”. La realidad como vemos agrede al ser humano, por lo que éste busca modificarla y en esa modificación ingresa al terreno del “fraude”. La relación entre máquina fotográfica (escritura) y fotógrafo (autor) es pues una relación no simétrica, no complementaria, es en esta relación donde se producen las mixtificaciones del lenguaje.

El texto “Portrait Study of a W. B. Yeats / Study for a Man Portrait” (p. 98) de la

sección “La literatura”, apunta a que la máquina fotográfica no modifica sustantivamente al modelo, lo reproduce; quien lo hace es el fotógrafo en su intento de captar el objeto destaca ciertos rasgos sobre otros, los cuales no pueden ser producto de un fraude óptico ya que se encuentran de modo inevitable en las relaciones de la luz y la sombra de la fotografía en cuestión:

La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su intento de hacer más evidente la sombría e inteligente belleza de este rostro, pensó mostrarnos una mirada, cuyo alcance no puede ser sólo un fraude óptico, ya que todavía permanece oculta en ciertos contrastes de luz y sombra.

La secuencia más compleja e interesante de las que estamos analizando está dada por la reiteración de una misma fotografía, correspondiente a la imagen de Alice Lidell, la niña que fotografió Lewis Carroll disfrazada de mendiga, y que le sirviera como modelo para la escritura de su conocida obra *Alicia en el país de las maravillas*. La primera imagen bajo el título de “Portrait Study of a Lady” (p. 86) abre la sección “La literatura”. Bajo la pregunta: “¿Qué es una niña?” encontramos la reproducción de la fotografía de una niña de mirada sensual y misteriosa.¹⁵ El texto es el siguiente:

¹⁵ Una interesante y aguda lectura de la serie referida a Alicia ha sido realizada por Roberto Merino. La secuencia analizada es “Portrait Study of a Lady”, “Portrait of a Lady” y “Nota 7”. Su lectura en lo fundamental es la siguiente: “Las tres apariciones del retrato de Alice a través de *La nueva novela* (págs. 86, 105 y 128), configuran un flujo icónico particular dentro de una serie mayor, la de los *portraits*, con la que comparten, por supuesto, una actividad de indicaciones y citas intratextuales mutuas. Pero es este retrato -aisladamente- el objeto primario de tránsito y recambio conceptual de toda la serie: los textos parafrásicos (los comentarios explicativos de la imagen propios de una relación icónica), modifican de tal manera los rasgos de su identidad visual, que finalmente ese rostro, ese cuerpo y su correspondiente nombre parecen diluirse en la superficie (el espejo cambiante) de su corriente. Los textos de las 86 y 105 se refieren a la relación suspensiva de la mirada entre la modelo y el fotógrafo, variando notoriamente en cada caso el sello de esa relación. El subtema del primero es, a simple vista, la belleza; el del segundo, la muerte. Es aquí precisamente donde

"¿Qué es una niña?"



La máquina fotográfica no agregó mayores detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su necesidad de hacer aún más tangible la belleza sensual de esta niña, descifró en ella una mirada interrogante y atrevida, cuyo alcance podría perfectamente no ser sólo un simple fraude óptico.

El siguiente texto cierra la misma sección, bajo el título levemente modificado de "Portrait of a lady" (p. 105) reproduce la misma fotografía y el siguiente texto cierra la

la cita de Barthes ("Si verdaderamente se quiere hablar de la fotografía en un nivel serio, hay que ponerla en relación con la muerte...") encuentra un ajuste y es posible leerla como suplemento del texto, porque éste, cuidadosamente, evita cifrar en la pequeña modelo los datos de la muerte y la desaparición, asignándoselos en cambio a lo que en torno a ella figura como representación del mundo: el paisaje privado de su jardín." En: "Juan Luis Martínez: *La Nueva Novela. La memoria secreta*", *Número Quebrado* 1, sept.-dic., 1988, p. 24.

página:

El fotógrafo, lejos de registrar la realidad, suministró una imagen que sólo expresa su visión personal: el mundo como pequeño escenario para la fotografía de una niña: y allí, detrás de ella: una enredadera cuyas hojas cubren en algún lugar de Inglaterra el reboque de un muro que ya no existe y que sin embargo todavía contemplamos como frágil telón de fondo. Respecto a la niña queda la incertidumbre si la realidad fue o no modificada por el fotógrafo, ya sea porque él mismo al hacerla posar, la ubicó de cierta manera en un lugar determinado o porque con su presencia turbadora modificó también conducta y mirada en su pequeña modelo.

La misma fotografía vuelve a aparecer en la “Nota 7” (p. 128) de la sección “Notas y referencias”, aludiendo a los dos textos anteriores y a “Descripción de una boda” (p. 104). El primer texto ofrece la posibilidad de que efectivamente la imagen reproduzca fielmente a la modelo sin alterarla, el segundo ofrece la posibilidad opuesta: el modelo es alterado por el fotógrafo quien, tal vez sin saberlo, interviene en sus actitudes y gestos, ofreciendo en realidad un retrato que dista mucho del modelo original. En la propuesta de la “Nota 7” la figura está subdividida en diversas secciones en cuyo centro (línea vertical) se descende desde el paraíso al infierno. Esta oposición alude también a dos nombres femeninos (Alicia y Delia). El retrato en cuestión es el de Alicia, la del país de las maravillas, el de la ficción, la invención y la imaginación por excelencia. Por esta vía el texto se convierte en un lúdico homenaje a Lewis Carroll y sobre todo a la protagonista de su texto. Delia cercana al infierno es la protagonista de “Descripción de una boda ideal” (el autor destaca el anagrama entre DELIA e IDEAL), mujer lujuriosa y lejana de la literatura según explica en el texto en cuestión. La línea central descende además por la PLENITUD - el JARDÍN - el DESIERTO - el VACÍO. El texto agrega, además, en los dos cuadrantes superiores las palabras “Aurora” y “Niñez”, “Lluvia” y “Primavera” y en los dos cuadrantes inferiores,

“Invierno” y “Mar”, “Edad adulta” y “Oscuridad”. La propuesta del texto permite leer en un primer momento una serie de analogías: Alicia (es a) Paraíso (así como) Delia (es a) Infierno, Infancia : Paraíso :: Edad adulta : infierno, Plenitud : Jardín :: Desierto : Vacío, Aurora : Niñez :: Edad adulta : Oscuridad, Lluvia : Mar :: Primavera : Invierno, etc. Sin embargo, el texto lejos de cerrarse con una afirmación se cierra con una sucesión de preguntas que desarticulan las analogías anteriores:

¿La línea horizontal es el tiempo del reloj, el flujo de Heráclito? ¿La línea vertical es la presencia de la paloma que desciende al tiempo cruzándolo? ¿las mitades de arriba y de abajo del círculo más grande son las visiones de la plenitud y de vacío respectivamente? ¿Las mitades de arriba y de abajo del círculo más pequeño son el mundo del jardín y del desierto, de la inocencia y de la experiencia?

La serie que venimos analizando se cierra con un nuevo “Portrait of a Lady” (s. n. p.) incluido en la sección “Epígrafe para un libro condenado: la política”. En este caso se trata de una extraordinaria fotografía de una mujer de expresión dolorosa. El texto es introducido por un epígrafe de T. S. Eliot: “Eyes that I saw in tears” y frente a esta imagen se incluye una hoja de papel secante sin otra indicación. La página se cierra con el siguiente párrafo:

La máquina no agregó en absoluto detalles de ilusión a la realidad, pues fue el fotógrafo, quien en su deber de testimoniar la expresión dolorosa y sentimental de esta joven, fotografió fielmente una mirada cuyo alcance no reconocemos sólo como un simple fraude óptico, aun cuando sabemos que en el papel secante no hay rastros de humedad y que las lágrimas todavía siguen en su lugar.

Como vemos el texto reproduce la estructura de los anteriores, sólo que en este caso se busca desambiguar el sentido de los mismos, su lectura, proponiendo la posibilidad de que efectivamente estemos ante un retrato fiel de la realidad, una reproducción exacta

del modelo. De hecho el texto es plenamente asertivo: “La máquina fotográfica no agregó en absoluto detalles de ilusión a la realidad”. Al contrario aunque la imagen del texto sea una fotografía, la comprobación es que “en el papel secante no hay rastros de humedad”, en este caso dichas lágrimas sí efectivamente existieron. La frase final es plenamente literaria y juega con las lecturas que propone: “las lágrimas todavía siguen en su lugar”, se puede leer denotativamente en tanto las lágrimas no han salido de la fotografía para humedecer el papel secante o connotativamente en cuanto, las lágrimas siguen existiendo en el dolor de la muchacha.

Al igual que toda *La nueva novela* esta serie de imágenes insiste en las relaciones entre texto y extratexto, entre arte y la vida, por esta razón la posición de Alicia en el texto es una posición límite entre el adentro y el afuera, en este juego de espejos y espejismos que no se resuelven en el pacto de la escritura y la lectura. La presencia de Alicia es una de las proposiciones más interesantes del libro, así como la del gato de Cheshire y su enigmática sonrisa. Alicia fotografiada por Carroll ofrece una imagen ciertamente inquietante. El gato de Cheshire es inquietante en sí mismo, tanto porque sabe que todos están locos como por su arbitraria capacidad de disolverse. Alicia contribuye con su presencia a este juego entre realidad y ficción. Su ingreso a otro mundo a través del espejo es una inquietante metáfora de la literatura que se construye como otra realidad: “La poesía es lo real absoluto”, dice Juan Luis Martínez citando a Novalis; en ese límite del que se entra y sale la literatura establece sus juegos de representación y de significación permanentes.

La propuesta de Juan Luis Martínez no ofrece la instalación de un texto puramente autorreferente, sino que establece un juego de relaciones entre uno y otro espacio por el que transita su escritura y Alicia. Quiero agregar dos razones para privilegiar, sólo en el marco

de la serie de los *Portraits*, esta segunda posibilidad de lectura. La primera: no hay que olvidar que el texto de la página 128 se resuelve no en afirmaciones, sino en preguntas. Estableciendo no sólo la duda respecto de la relación ambigua, de manipulación o no, entre la imagen y la máquina fotográfica (por lo demás en ambos casos mediatizada por el fotógrafo), sino la ruptura de este tipo de acercamiento, disolviendo toda posibilidad de afirmar siquiera que se trata de una verdad lo que está en juego. Por otra parte este texto posee una doble lectura: por un lado porque introduce el problema del tiempo y su transcurso como pérdida y segundo por la inevitable lectura sexual que sugiere su relación con "Descripción de una boda ideal" (p. 104). La segunda, y que en mi opinión hace incompleta la lectura contraria: esta serie se proyecta más allá de la página 128 y continúa nuevamente en el nuevo "Portrait of a Lady" (s. n. p.) incluida en la última sección "Epígrafe para un libro condenado: la política", donde la imagen y su paratexto se definen como coincidentes, así como son coincidentes también en este caso la imagen de la realidad y la actitud del fotógrafo que "fotografió fielmente una mirada cuyo alcance no reconocemos sólo como un simple fraude óptico". En este límite el texto vuelve sobre uno de sus supuestos fundamentales: no hay tal negación de la imagen y su referente, sino un juego de relaciones que no se anulan, sino que se proyectan en un soporte signico nuevo. El texto afirma y niega de modo simultáneo. Si me he detenido en este punto es porque el proyecto escritural de Juan Luis Martínez tiende a ser leído en los márgenes de una escritura puramente autorreferente, es una tentación posible en escrituras con alta conciencia de su textualidad. Sin embargo esta perspectiva anula prácticamente el sentido de estas propuestas que dialogan en los mecanismos de representación de los signos y consecuentemente sobre los mecanismos de representación de las artes. En otras palabras decir que la literatura es

incapaz de representar la realidad en términos de reproducción no significa decir que no establezca relaciones con ésta. Se trata de un punto central de esta propuesta y conviene subrayarla en este momento.

Por cierto que la propuesta de Juan Luis Martínez supone una negación, rechazo o mentís a la idea de la literatura como alegoría; esto es la posibilidad de que el lenguaje sea siempre la asociación y la relación de mundos paralelos: uno material y concreto y otro trascendente y espiritual. Al contrario su propuesta articula un lenguaje en que las relaciones analógicas se disuelven de modo permanente ofreciendo un espacio de ambigüedad e inestabilidad. Este puro hecho debería llevar a problematizar de modo más complejo las supuestas dependencias de la propuesta de Juan Luis Martínez respecto de la de los simbolistas y surrealistas para los cuales la función de la poesía debía inevitablemente ser acceder a un espacio de plenitud descubriendo por medio de la poesía las correspondencias (al decir de Baudelaire) entre ambos espacios.

El lenguaje objetual

La construcción de *La nueva novela* como un complejo discursivo y visual alcanza además del uso de soportes visuales, la peculiar incorporación de objetos en diálogo con la escritura poética. En el texto de Juan Luis Martínez el diálogo persistente entre lenguaje y objeto (arte y realidad) atraviesa diversos momentos del texto. Se encuentra presente en el texto “Icthy” (p. 71) de la sección “La zoología”, en el que encontramos pegados a la página dos anzuelos, uno en la parte superior y otro en la inferior. Aparece nuevamente en

“La página en blanco” superpuesta a “Portrait Study of a Lady” (p. 86) de la sección “La Literatura”, texto que aludiendo al proyecto mallarmeano incorpora efectivamente una página en blanco. “La poesía china” (p. 97 de la misma sección) incorpora la reproducción de una página impresa en chino. La sección “Epigrafe para un libro condenado: la política” se abre con una banderita chilena, convirtiendo a la patria en el lugar de la inmolación. El texto “Portrait of a Lady” (s. n. p.) de la misma sección, incluye una hoja de papel secante en un texto que relaciona las lágrimas de la mujer de la fotografía con la realidad y el papel. En esta misma sección encontramos bajo el título “Oficio del poeta” (p. 146) la reproducción facsimilar de una “nota explicativa de Ezra Pound al censor del Campo de Detención de Pisa, donde Pound estuvo recluso después de la guerra”. De esta manera, más allá de las fotografías, de la ampliación del significante encontramos aquí una nueva percepción del discurso poético en que los objetos de la realidad forman parte del flujo discursivo.

Nos detendremos, por ahora, en el caso más singular de esta naturaleza. En la sección “Cinco problemas para Jean Tardieu” (pp. 40 a 43) se encuentra el texto “Un problema transparente”. El texto en cuestión está constituido por una página en cuyo centro se encuentra un calado en el que se ha pegado una transparencia. Dirigido a Tardieu el texto introductorio se inicia con la siguiente nota:

Tardieu, ¿por qué si Usted se mira en un espejo a través de esta página, sólo puede observar cómo Usted mismo observa La Transparencia y no observa así también cómo La Transparencia es observada?

A pie de página se encuentra la siguiente nota:

Tardieu, cuando uno de observa observar, ¿Qué observa?!

El destacado de esta última expresión entre signos de exclamación y de interrogación hace evidente el propósito del texto: la relación entre la mirada y el objeto y la conciencia de esa mirada. El texto consciente de su materialidad observado en este ejercicio. Lo interesante del texto en cuestión es que a través de la transparencia puede leerse de manera incompleta el enunciado:

La Transparencia no podrá nunca observarse a sí

Texto que al volver la página permite leer la frase completo:

La Transparencia no podrá nunca observarse a sí misma.

Al volver la página y mirar nuevamente, en su sentido opuesto, a través de la transparencia se lee el siguiente enunciado:

Si La Transparencia se observara a sí misma,
¿Qué observaría?

En su crítica al “representacionalismo” Francois Recanati señala que una de las bases de la concepción clásica del signo y de muchas escuelas modernas, está dada por la noción de que el signo es algo que representa siempre algo distinto.¹⁶ El texto de Juan Luis

¹⁶ Esta idea habitual del lenguaje como transparente en su relación con las cosas y de su opacidad en la medida en que se torna autorreflexivo le lleva a indicar lo siguiente: “Para explicar que las cosas (los signos) pueden de este modo representar otras cosas, el

Martínez invierte esta relación tradicional “representacionalista” entre el lenguaje y las cosas del mundo, al ofrecer como signo al propio objeto que se alude en el lenguaje y al lenguaje como referente de la transparencia a través de la cual se le observa. La distancia entre el objeto designado y el lenguaje ofrece la paradoja de la imposibilidad de uno de ser representado por el otro y, de poseer simultáneamente conciencia de su propia materialidad. Desde el otro punto de vista, la identidad entre referente y lenguaje es nuevamente imposible por tanto el lenguaje (o la transparencia) no podrá nunca observarse a sí misma.¹⁷

Es en este espacio en que el signo (el arte) no puede convertirse en realidad y que la realidad (la transparencia) no puede convertirse en lenguaje, en que se sitúa la problematización de Juan Luis Martínez. Como en otras ocasiones se trata de un problema que carece de solución como no sea en términos paradójales que vuelve sobre las relaciones entre lenguaje y realidad, arte y vida, opacidad y transparencia. Se trataría de la irónica

representacionalismo les atribuye la propiedad de desaparecer de alguna manera delante de ellas, y esta propiedad se concibe en analogía con la transparencia de ciertos objetos físicos. Un enunciado declarativo, que representa un estado de cosas o un hecho, es en sí mismo, por su enunciación un hecho; pero este hecho está puesto entre paréntesis y gracias a esta puesta entre paréntesis del hecho de su enunciación, el enunciado puede representar lo que representa. Si los signos fueran considerados cosas y los enunciados, hechos, perderían esta transparencia sin la cual sería incomprensible la propiedad que tienen de “significar” algo distinto de ellos mismos. Por este motivo, el signo y lo que él significa y representa, no pueden ser tomados en consideración simultáneamente, sino alternativamente, pues si se toma en cuenta lo que el signo es en tanto cosa, se opaca y pierde su virtud representativa; de esto se sigue que un signo no puede autorrepresentarse reflexivamente.” *La transparencia y la enunciación*. Buenos Aires, Librería Hachete, 1981, pp. 9-10.

¹⁷ Recanati en el mismo texto refiere una de las paradojas de C. Langford que muestra esta relación ambigua y contradictoria entre el lenguaje y sus referentes: “Llamemos *analysandum* a lo que debe ser analizado y *analysans* a eso mediante lo cual lo analizamos. Entonces, el análisis enuncia una relación de equivalencia adecuada entre el *analysandum* y el *analysans*. Y la paradoja de análisis consiste en que, si la expresión verbal que representa al *analysandum* tiene en mismo significado que la expresión verbal que representa al *analysans*, entonces, el análisis enuncia una simple identidad y es trivial; pero si las dos expresiones verbales no tienen el mismo significado, el análisis es incorrecto.” Id., p. 177.

propuesta de un lenguaje objetivo, pues se construye de los objetos sin más.

6. La poesía: el lenguaje de los pájaros

En la tradición poética moderna la poesía supone que el lenguaje poético debe ser una operación de lenguaje que permita alcanzar la musicalidad y la armonía de manera tal que el verbo poético sea expresión de una ritmo y una melodía superior.¹⁸ Esta idea del lenguaje poético atraviesa buena parte de la poesía contemporánea e inevitablemente se entronca con la poesía pura formando parte del proyecto de “El Libro” que angustió a Mallarmé o la “Alquimia del Verbo” en Rimbaud y “la música de las cosas” en Verlaine. Hugo Friedrich señala que uno de los elementos claves para entender la poesía moderna se encuentra en el hecho de que su oscuridad fascina en el mismo grado que aturde y la magia de las palabras y su aura de misterio subyugan aunque el lector no acierte a entenderlas; fenómeno que describió bajo el nombre de disonancia¹⁹. Este desprecio de los significados precisos en beneficio de la musicalidad del poema se encuentra estrechamente vinculado con la noción de texto absoluto, sigue comportándose como un rastro de buena parte de la

¹⁸ Octavio Paz define en su ya clásico *El arco y la lira* este problema del siguiente modo: “La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. Y más exactamente recreación del tiempo arquetípico. No todos los mitos son poemas pero todo poema es mito. Como el mito, en el poema el tiempo cotidiano sufre una transmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo. (...) El poema es tiempo arquetípico, que se hace presente apenas unos labios repiten unas frases rítmicas. Esas frases rítmicas son lo que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo.” Op. cit., pp. 63-64.

¹⁹ *La estructura de la lírica moderna*, op. cit., p. 13 y ss.

poesía contemporánea. En buena medida la poesía de este siglo opera ya sea asumiendo de diversas formas este proyecto o bien por medio de su negación o ruptura. Es Edgar Allan Poe el precursor de este programa en “A Philosophy of Composition” (1846) y en “The Poetic Principle” (1849), y cuya fórmula básica definió en los siguientes términos: “the poem per se”. El poema será, entonces, entendido, como un objeto de lenguaje definido ante sí mismo y en sí mismo. El carácter absoluto del lenguaje poético radica en el hecho que una vez escrito se autonomiza, siendo un ente cerrado no comunica nada de la realidad, se basta a sí mismo, el poema sólo es. Idea que se relaciona con la noción de inmanencia, es decir un tipo de texto que se basta a sí mismo sin relacionarse con el extratexto, con la realidad.

Esta concepción nace de la idea mítica de que en la palabra existe una unidad cósmica y primigenia y quien pronuncia esa palabra se pone en contacto con ese origen remoto anterior a la misma palabra. El poema sumerge la realidad en las más profundas significaciones del universo y lo vincula a su origen. Como es sabido esta idea de la que se adivina el origen pitagórico, forma parte de la discusión socrática sobre el origen del lenguaje (*El Cratilo*) y se relaciona con el pensamiento platónico. En la tradición moderna y vanguardista este proceso de absolutización del lenguaje poético tiene al parecer su origen en la desconfianza y crisis de los discursos sagrados, aunque se reafirme en la idea de San Juan del verbo como preexistente a la realidad, en el principio era el verbo: el logos está antes de las cosas. El lenguaje poético al conectarse con dimensiones más profundas y míticas supera el carácter mimético, o bien su mimetismo es de carácter trascendente, pues su significación se encuentra en sus propias leyes basadas en la musicalidad y en la sugestión sonora de la palabra. El principio fundamental de la poesía sería la analogía que permite conectar por medio del lenguaje la realidad objetiva con la realidad trascendente.

Este proyecto se manifiesta en Baudelaire en el intento por alejarse cuanto sea posible de la realidad, sobre todo en cuanto sensibilidad humana normal o habitual. Rimbaud por su parte busca un lenguaje capaz de expresar todos los estados de conciencia humanos y suprahumanos. La “Alquimia del Verbo” supone una operación que relaciona el acto poético con una actividad mágica o alquímica, que por medio de una materia misteriosa pretende convertir lo trivial en algo maravilloso y desconocido, es el intento de producir un verbo poético accesible a todos los sentidos del universo, un verbo que reunifique en sí el sentido perdido²⁰. La actividad poética se convierte así en una operación regulada y calculada (más bien toma conciencia de este elemento) como una operación arquitectónica, idea que alcanzará su mejor expresión en el proyecto de Mallarmé. Su proyecto de El Libro implica hacer pasar la realidad del dominio de lo sensible a lo inteligible. Visto desde esta perspectiva el simbolismo era un movimiento eminentemente místico en la medida en que intentaba acercarse a través de la poesía a un mundo existente más allá de la realidad. Lo peculiar de esta búsqueda está dada por el intento de hacer del arte, de la poesía, el medio para acercarse a ese espacio desconocido. En la clásica definición de Marcel Raymond: “Le correspondía al arte (aunque no a él sólo) satisfacer algunas exigencias humanas que la religión había apaciguado hasta entonces.”²¹ En una época que había perdido la fe en la religión tradicional el arte se convierte en uno de los sustitutos anhelados en la búsqueda de la verdad.

²⁰ El texto de Rimbaud que mejor expresa esta idea es “Alquimia del Verbo”, que en uno de sus fragmentos más significativos dice lo siguiente: A(Inventaba el color de las vocales! -A negra, E blanca, I roja, O azul, U verde.- Regía la forma, el movimiento de cada consonante, me jactaba de inventar un verbo accesible, un día u otro, a todos los sentidos. Reservaba la traducción.” (Traducción de Oliverio Gironde y Enrique Molina)

²¹ *De Baudelaire al surrealismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 9.

Como ha indicado Gilles Deleuze a propósito de Nietzsche y Mallarmé, en este último encontramos las bases del “pensamiento metafísico de una dualidad de mundos”; el azar es como la existencia que debe ser negada, la necesidad como el carácter de la idea pura o de la eterna esencia²². Guy Delfel, por su parte, ha definido la propuesta de Mallarmé en términos de un “materialismo metafísico” que busca ordenar el mundo de lo inteligible a partir del descubrimiento de las leyes que rigen el mundo de lo ininteligible.²³

El juego de relaciones de *La nueva novela* con el proyecto mallarmeano es evidente, pero una cita es particularmente decidora. En el collage de la página 125 Juan Luis Martínez deja hablar a Mallarmé: “Mi obra es un callejón sin salida”. Al contrario en este caso se acepta la imposibilidad de la poesía de iniciar mediana empresa y, por sobre todo, se asume la condición de la realidad como un mundo caótico y diverso. Las bases de estas ideas habría que buscarlas tal vez más que en la tradición filosófica y literaria, en los avances de la física teórica, aun cuando también en este caso Juan Luis Martínez ofrezca cierta dosis de humor y de sabia medida. “Lo real es sólo la base, pero es la base”, insiste el texto que hemos estado leyendo. Ciertamente en el texto de Juan Luis Martínez no hay una respuesta estable y definida.

El proyecto simbolista explica buena parte del desarrollo de la poesía del siglo XX, en la medida en que escritores surrealistas como André Bretón continúan bajo nuevas formas este proyecto y autores como Vicente Huidobro en la literatura hispanoamericana buscan la articulación a través de la poesía de un proyecto metahistórico reordenador del mundo. Proyecto que es continuado durante la segunda vanguardia en autores como

²² Cf. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama, 1971.

²³ Cf. *La estética de Stéphane Mallarmé*. Córdoba, Assandri, 1960.

Humberto Díaz-Casanueva, en su búsqueda ontológica por medio de la poesía, y Eduardo Anguita, y su desorden reordenador del mundo, o Gonzalo Rojas en su búsqueda del “zumbido como sentido”.

El texto de Juan Luis Martínez se relaciona como buena parte de la poesía contemporánea, de modo ambivalente con este proyecto metafísico. Su escritura está inserta en la crítica que la postvanguardia ha hecho a la poesía simbolista y a la primera vanguardia, pero al mismo tiempo reconoce sus deudas con estas tentativas que han llevado la poesía al extremo de su negación. En *La nueva novela* el proyecto que estamos analizando es abordado, entre otras vías, mediante la negación del principio de analogía que define en opinión de Octavio Paz no sólo la poesía moderna, sino el lenguaje poético. En este plano en la propuesta de Paz la modernidad resulta una propuesta más de continuidad que de ruptura propiamente tal. La poesía en Juan Luis Martínez implica la negación de la analogía, ya sea como procedimiento estético (tropos tales como la metáfora, la sinécdoque o la imagen se asimilan a este principio) o como relación del lenguaje y el sentido, del lenguaje y el mundo, de la palabra y el logos, constituyendo una peculiar forma de antianalogía.

En el campo del estudio de las religiones Mircea Eliade ha descrito el pensamiento arcaico como aquel pensamiento para el cual los elementos de la realidad no tienen un valor intrínseco, sino que su significación se explica por una relación con un mundo que los trasciende; así en la ontología arcaica el objeto es receptáculo de la hierofanía que le confiere valor en la medida en que lo distingue de la condición del hombre, es lo que el hombre no es y por lo mismo, los actos de los hombres son la reproducción, la reiteración de una acción mítica primordial o primigenia que los trasciende y le da sentido a su propia existencia, instantáneamente saturada de *ser-* por el hecho de que su forma acusa una

participación en un símbolo determinado, o también porque constituye una hierofanía o conmemora un acto mítico, etcétera.²⁴ Sea o no ésta la base del pensamiento arcaico, lo cierto es que determinadas concepciones de la actividad poética, nacen de esta idea básica: el lenguaje poético no es sólo lenguaje en sí, sino que su condición de poético se encuentra en el hecho de que de una otra manera, por una u otra vía, nos coloca en contacto con realidades externas al hombre, no necesariamente religiosas, pero que vinculan su existencia con una existencia y con un lenguaje, que le antecede y al mismo tiempo lo aguarda.

En la sección “La literatura”, en el texto “La poesía china” (p. 97), Juan Luis Martínez reitera este antiprograma permanente de su obra. Hemos visto ya de qué manera el libro se va convirtiendo en un programa de investigación acerca del arte, de su opacidad y su transparencia. “La poesía china” confronta dos poemas, frente a la reproducción de un texto original en chino, que se niegan mutuamente:

El cuerpo es el árbol Bodhi
La mente el espejo brillante en que él se mira
Cuidar que esté siempre limpio
Y que polvo alguno lo empañe.

Shen-hsui

Nunca existió el árbol Bodhi
Ni el brillante espejo en que él se mira
Fundamentalmente nada existe
Entonces, ¿qué polvo lo empañaría?

Hui-neng

El texto se cierra con una nota destacada con mayúsculas, que aluden a esta relación contradictoria entre realidad y percepción, que se traducen en una *negación de corte*

²⁴ Cf. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid, Guadarrama, 1967.

filosófico en que el poeta no sólo niega la existencia del árbol Bodhi, sino la existencia misma de la poesía china. El texto se convierte en una operación de decodificación imposible, dado que la primera versión ideográfica no es legible para un lector que no conozca el código y, al mismo tiempo, su mutua negación los anula:

(NADIE LEERÁ NUNCA / OIRÁ (INTERPRETARÁ MENTALMENTE) ESTOS DOS POEMAS CHINOS).

(NADIE RECORDARÁ NUNCA / TARAREARÁ (EVOCARÁ MENTALMENTE) ESTOS DOS POEMAS CHINOS).

(FUNDAMENTALMENTE LA POESÍA CHINA, (EN SU FORMA ACTUAL O EN OTRA CUALQUIERA) NO HA EXISTIDO JAMÁS).

En la página 89 el autor reproduce el dibujo de unos pájaros y un pentagrama de notas sobre ellos. Los pájaros de la imagen cantan y su canto llena la página. En la página siguiente el texto titulado: “Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la ‘confabulación fonética’ o ‘lenguaje de los pájaros’ en las obras de J. P. Brisset, R. Roussel, M. Duchamp y otros”. El primer enunciado define el lenguaje de los pájaros como un lenguaje sin sentido, como una comunicación que se comunica a sí misma:

- a. A través de su canto los pájaros
comunican una comunicación
en la que dicen que no dicen nada.

El canto de los pájaros es un canto que de alguna manera reproduce el proyecto de Mallarmé y su privilegio del silencio. En el canto de los pájaros no hay otra comunicación que el mismo canto. En este sentido, el canto de los pájaros es una “exuberante actividad”, o como la poesía una “confabulación fonética”.

- b. El lenguaje de los pájaros
es un lenguaje de signos transparentes
en busca de la transparencia dispersa de algún significado.

La transparencia como sabemos es una de las aspiraciones extremas de la poesía simbolista, en tanto búsqueda de un lenguaje que no necesite de nada externo para poder existir, pues allí no se contrastan realidad y lenguaje. La opacidad del lenguaje deviene de esta relación, de lo que en el poema anterior “El cisne troquelado” (p. 87) denominara como “El Demonio de la Analogía”. El lenguaje de los pájaros al estar liberado de una relación de equivalencia con la realidad supera y niega la analogía como principio. La afirmación final de este fragmento relativiza este principio, pues el lenguaje de los pájaros va “en busca de la transparencia de algún significado”.

- c. Los pájaros encierran el significado de su propio canto
en la malla de un lenguaje vacío;
malla que es a un tiempo transparente e irrompible.

El significado que habría que buscar en el lenguaje de los pájaros se encuentra en su propio canto; “malla de un lenguaje vacío”; “transparente”, pues sólo se significa a sí misma y a un mismo tiempo “irrompible” en la medida en que no es decodificable, no es accesible para lector o auditor alguno: “NADIE LEERÁ NUNCA / OIRÁ (INTERPRETARÁ MENTALMENTE)”, decía en “La poesía china”. El lenguaje de los pájaros, al igual que la poesía china, o los múltiples ejemplos en que el texto se ofrece en la pura materialidad de su escritura o textualidad, sin lenguaje alguno que pueda explicarlo a ningún lector.

- d. Incluso el silencio que se produce entre cada canto
es también un eslabón de esa malla, un signo, un momento
del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma.

El silencio vuelve a ser de nuevo el único lenguaje pleno de sentido, sólo que ahora el silencio es la expresión “del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma”. Esta relación entre silencio y mensaje, entre silencio y naturaleza convierte a la realidad en una escritura cifrada, de la que por cierto es imposible descubrir su traducción. El problema de la relación entre sonido y silencio (y ruido) es otra de sus obsesiones, tanto el silencio de la página en blanco como el silencio físico. En el texto “El oído” (p. 108) afirma: “El oído es un órgano al revés; sólo escucha el silencio”. El silencio es concebido como una sustancia, no como un vacío o como la ausencia de sonido, y es en virtud de esta capacidad de escuchar silencios que se podría comprender el lenguaje de los pájaros (o la poesía china) por ejemplo.

- e. Para la naturaleza no es el canto de los pájaros
ni su equivalente, la palabra humana, sino el silencio,
el que convertido en mensaje tiene por objeto
establecer, prolongar o interrumpir la comunicación
para verificar si el circuito funciona
y si realmente los pájaros se comunican entre ellos
a través de los oídos de los hombres
y sin que éstos se den cuenta.

Para la naturaleza el único lenguaje que tiene sentido es el silencio, el que se convierte en una operación fáctica que permite verificar (ironía a la lingüística) si la comunicación se produce. El lenguaje de los pájaros sería un *ready made* (por eso Marcel Duchamp), un objeto dado como artístico en la misma realidad. Los hombres se convierten de productores de lenguaje en simples canales, a través de cuyos oídos los pájaros se comunican una comunicación en la que dicen que no dicen nada.

El texto se cierra con una nota a pie de página que vuelve sobre la relación entre

lenguaje y transparencia. El español, lenguaje humano, será una lengua opaca y por lo mismo inservible para comunicar el silencio que sí comunican los pájaros, en pajarístico, lengua transparente pues carece de palabras.

NOTA:

Los pájaros cantan en pajarístico,
pero los escuchamos en español.
(El español es una lengua opaca,
con un gran número de palabras fantasmas;
el pajarístico es una lengua transparente y sin palabras).

El texto se completa con un texto mucho más extenso, nuevo juego de espejos entre centro (poema) y márgenes (las notas), incluido en la sección “Notas y referencias”: “NOTA 5. Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros. Véase: La literatura”. Leamos nuevamente el texto en sus distintas secciones:

El Lenguaje de los Pájaros o Confabulación Fonética es un lenguaje inarticulado por medio del cual casi todos los pájaros y algunos escritores se expresan de la manera más irracional posible, es decir a través del silencio. La Confabulación Fonética no es sino la otra cara del silencio. (Los pájaros más jóvenes como también así algunos escritores y músicos sufren hoy por exceso de libertad y están a la búsqueda del padre perdido).

La relación entre el lenguaje de los pájaros y la poesía y a los pájaros con los poetas nos coloca ante la ironía de la definición tradicional del poeta como cantor de un canto que le es transmitido y que le convierte en vate, medium o profeta. Algunos poetas, al igual que los pájaros, se comunican a través del silencio, lenguaje de la plenitud y de la transparencia. La exuberancia del lenguaje (y del canto), la confabulación fonética (el exceso de lenguaje) se convierte en la otra cara del silencio. El lenguaje poético como mera retórica provoca el extremo de su disolución en una nueva forma de silencio. La referencia a los poetas y

músicos jóvenes (y a un mismo tiempo a los pájaros jóvenes) muestra este exceso de lenguaje y de libertad como deseo. El anhelo de búsqueda y de reencuentro del padre perdido, de la verdad primera, del logos.

Los pájaros ambicionan escapar del círculo del árbol del lenguaje- desmesurada empresa, tanto más peligrosa, cuanto más éxito alcanzan en ella-. Si logran escapar, se desentienden de árbol y lenguaje. Se desentienden del silencio y de sí mismos. Ignoran que se desentienden y no entienden nada como no sea lo indecible. Se desescuchan del silencio. Se desescuchan de sí mismos. Quieren desescucharse del oído que alguna vez los escuchara: (los pájaros no cantan: los pájaros son cantados por el canto: despajareándose de sus pájaros el canto se des-en-canta de sí mismo: los pájaros reingresan al silencio: la memoria reconstruye en sentido inverso “El canto de los Pájaros”: los pájaros cantan al revés).

La ruptura del “círculo del árbol del lenguaje” convierte a la poesía en un intento por romper con el lenguaje mismo, y la define como un ejercicio que niega la percepción del sentido a los mismos pájaros: “y no entienden nada como no sea lo indecible”. En *Venus en el pudridero* Eduardo Anguita desarrolla la idea del canto de los pájaros como un canto que crea a los pájaros, el canto crea al pájaro y no el pájaro al canto.²⁵ Para que ello sea posible es necesario suponer que existe un lenguaje anterior a los seres que los crea, los inventa. Los pájaros de Martínez creen que van hacia ese origen, el silencio, pero en ese tránsito el canto se “des-en-canta de sí mismo”. Los pájaros cantan en un sentido inverso, regresan hacia un origen que los des-construye: “los pájaros cantan al revés”. La transparencia del lenguaje de los pájaros radica en que es un canto al revés y por eso desarman el lenguaje y

²⁵ El fragmento de Anguita es el siguiente: “Yo sé: venimos de la Palabra: / nuestro destino es regresar. / El canto creó al pájaro y no el pájaro al canto. / Entre las yemas recién húmedas del secretísimo rododendro, / un ruiseñor está volviendo a ser canto, / todo canto y solamente canto. // Veo caer al pájaro fulminado por su canción: / corteza vana, luna transitoria, / cáscara de su propia luz, / envoltura que tú, gusano, puedes roer sin que yo te lo impida.” *Poesía entera*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, p. 85.

vuelven al silencio. El canto de los pájaros es la negación del lenguaje.

Los pájaros viven fundamentalmente entre los árboles y el aire y dado que sus sentimientos dependen de sus percepciones, el canto que emiten es el lenguaje transparente de su propio ser, quedando luego atrapados por él y haciendo que cada canto trace entonces un círculo mágico en torno a la especie a la que ellos pertenecen, un círculo del que no se puede huir, salvo para entrar en otro y así sucesivamente hasta la desaparición de cada pájaro en particular y en general hasta la desaparición y/o dispersión de toda la especie.

El uso de un lenguaje transparente en el que sujeto y canto son idénticos es una trampa: un círculo que atrapa al sujeto y lo hace desaparecer en un juego de laberintos sucesivos y circulares. La metáfora del círculo como el lugar de la desaparición, de la clausura, la trampa en que tiempo y espacio se vuelven uno, es ensayada reiterativamente en *La nueva novela*: el guardián del libro, el perrito que abre y cierra el libro se encuentra encerrado en un círculo, en el primer caso la imagen es reproducida en positivo; en el segundo en su negativo; Tania Savich (p. 114) ve desaparecer a su familia en un círculo; “el Círculo de la Familia es el lugar donde se encierra a los niños” (...) “EL CÍRCULO DE LA SOLEDAD / EL ESTRECHO CÍRCULO DE LA SOLEDAD” (p. 116); etc. En este caso el lenguaje es un nuevo círculo en el que se produce la desaparición de la especie de los pájaros y, por ende, la de los poetas.

Los pájaros no ignoran que muchos poetas jóvenes torturan las palabras para que ellas den la impresión de profundidad. Se concluye que la literatura sólo puede servir para engañar a pobres gentes respecto de una profundidad que no es tal. Saben que se ha abierto un abismo cada vez más ancho entre el lenguaje y el orden del mundo y entonces se dispersan o enmudecen: dispersan dispersas migas en el territorio de lo lingüístico para orientarse en el regreso (pero no regresan) porque no hay adonde regresar y también porque ellos mismos se desmigajan en silencio desde una muda gritería y lenguajean el silencio desmigajándolo en bullicio y gritería. Mudos de vergüenza se tragan en silencio su propio des-en-canto: descantan una muda gritería. ¿Se tragan a pequeños picotazos el silencio de su muda gritería?: (cantando

el des-en-canto descantan el silencio: el silencio se los traga).

El fragmento cuarto se constituye en un inusual género de crítica literaria. Crítica al lenguaje de los poetas jóvenes que al no tener nada que decir torturan el lenguaje en busca de alguna profundidad. El marco referencial de este texto, como el de muchos otros, niega la idea de la escritura como puro lenguaje y convierte a la tentativa expuesta en un intento por romper con el círculo del lenguaje, con la literatura que “sólo sirve para engañar a pobres gentes respecto de una profundidad que no es tal”. El abismo entre la literatura y el orden del mundo provoca un lenguaje inútil, retórico, mera gritería que es de nuevo silencio que hace desaparecer, que se traga no a los pájaros, sino a los escritores.

A través del canto de los pájaros, el espíritu humano es capaz de darse a sí mismo juegos de significación en número infinito, combinaciones verbales y sonoras que le sugieren toda clase de sensaciones físicas o de emociones ante el infinito. (Develar el significado último del canto de los pájaros equivaldría al desciframiento de una fórmula enigmática: la eternidad incesantemente recompuesta de un jeroglífico perfecto, en el que el hombre jugaría a revelarse y a esconderse a sí mismo: casi el *Libro* de Mallarmé).

El quinto fragmento vuelve a definir el lenguaje de los pájaros como un lenguaje transparente, de combinaciones infinitas que “sugieren toda clase de sensaciones físicas o de emociones ante el infinito”. Destaquemos que se trata de emociones físicas. La relación entre el lenguaje de los pájaros y la poesía del silencio de Mallarmé hacen homólogas sus tentativas: propuestas que traducen no sólo el significado de un lenguaje sino la traducción del universo y el descubrimiento de un lenguaje total.

Cantando al revés los pájaros desencantan el canto hasta caer en el silencio: - lenguaje lenguajeando el lenguaje-, lenguajeando el silencio en el desmigajamiento de un canto ya sin canto. Se diría: (restos de un Logos: migas sin nombre para

alimento de pájaros sin nombre: pájaros hambrientos: (pájaros hambreados por la hambruna y el silencio).

Desconstruyen en silencio el silencio, retroceden de unos árboles a otros: (han perdido el círculo y su centro: quieren cantar en todas partes y no cantan en ninguna): no pueden callar porque no tienen nada que decir y no teniendo nada picotean como último recurso las migajas del nombre del (autor): picotean en su nombre inaudible las sílabas anónimas del indecible Nombre de sí mismos.

Como sabemos el lenguaje de los pájaros no está al alcance de los hombres; que el proyecto de Mallarmé es un proyecto no realizado. El lenguaje de los pájaros es un lenguaje al revés en cuyo final está "el indecible nombre de sí mismos". El fracaso del lenguaje de los pájaros, así como el fracaso de la poesía los convierte en tentativas innecesarias. Un lenguaje que desde un principio ya es sólo silencio. La poesía china es un lenguaje inexistente porque se niega a sí misma, porque cada afirmación, cada posibilidad tiene su contrapartida; por su parte, el lenguaje de los pájaros y el lenguaje de los poetas jóvenes (¿la poesía chilena?) no es más que un lenguaje en el que se des-en-canta el canto.

7. La exuberante actividad del "zoológico imaginario"

Como todo gran libro, *La Nueva Novela*, es un territorio abierto, que en una de sus dimensiones se vincula claramente con la tradición de los bestiarios medievales, pero desde una lectura inevitablemente contemporánea. Ciertamente es que en el libro casi cada objeto o hecho adquiere dimensiones animadas. Inclusive fenómenos puramente lingüísticos como sus peculiares definiciones del lenguaje o de las metáforas, pueden ser leídos en este sentido, pero además *La Nueva Novela* nos presenta una sección específica dedicada a este asunto:

“La Zoología”. Se trata de un bestiario en extremo singular: sus animales nos enfrentan a situaciones que, como compete a la tradición, están cerca del horror, pero de un horror lúdico que surge del extrañamiento que producen los juegos paradójales a que los somete y nos somete.

El modelo textual del bestiario se propone como una colección o “gabinete de maravillas”, esto es la presentación de una serie de seres asombrosos cuya existencia se daba por aceptada y se reiteraba sin someterse a juicio crítico.²⁶ El recurso a esta modalidad textual en la literatura hispanoamericana es abundante: Borges, Cortázar, Arreola, Monterroso, Denevi, Kieffer, Pacheco, han construido sus propios neobestiarios, también Neruda en algún texto de *Estravagario* o en *Arte de pájaros* y Nicolás Guillén en *El Gran zoo*, pero la poesía no ha querido ser tan generosa con este género. En el caso de la poesía chilena actual ya hemos señalado la importancia de este aspecto en la poesía de Gonzalo Millán y Manuel Silva Acevedo.

El género del bestiario le permite a Juan Luis Martínez el desarrollo de un sistema de paradojas poético-auditivas, visuales y físicas del texto. Son estas paradojas precisamente las que permiten disolver la noción tradicional del bestiario, al introducirnos en problemáticas que provocan el intento de descripción y representación de peculiares animal que suelen desaparecer en las encrucijadas de los laberintos que median entre su propia existencia y los signos que deberían desvelarlos.

²⁶ “El bestiario adopta la apariencia de un gabinete de maravillas, donde se juxtaponen y entremezclan los datos más extravagantes, en un orden desordenado, una taxonomía arbitraria y comprometedora -según las heterotopías de Foucault- para nuestros hábitos distributivos”. Esperanza López Parada: *Bestiarios americanos. La tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1993, p. 27.

Una lectura de *La Nueva Novela* nos enfrenta a una fauna de proporciones, sólo que ésta se encuentra a veces dispersa y a veces concentrada en la obra. La mayor parte de los textos se reúnen en la sección "La zoología" a los que habría que añadir, cuando corresponde, algunas de los textos de la sección "Notas y referencias". La sección: la sección se inicia con el dibujo "Nasobema lyricum" y el texto "Das Nasobem" de Chistrian Morgenstern que opera como epígrafe lúdico de que debemos esperar en la sección; al que sigue "El zoológico imaginario" (nuevo juego laberíntico no euclidiano donde Gyraffas, Eleffantes y Dromeddarios se pasean por "la misteriosa selva africana"), "El hipopótamo", "Algunas breves y quizás muy estúpidas observaciones de alguien que nunca aprendió a respetar los nidos (y todavía no se arrepiente de ello)", "El animalfabeto ^{muere} sobre su ^{duerme} propia ^{sombra} orilla"; "El cuerpo humano, ¿es más ligero que el agua?", "Ichthys", "La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana", "Bibliografía general sobre los gatos", "El gato de Cheshire", "6 lecciones (no logocéntricas) de ambigüedad surrealista con las piezas anatómicas para armar la mitad de un elefante", "Fox terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky" y "Fox terrier no desaparecido no reaparece en la no-intersección de las no-avenidas Gauss y Lobatchewsky". La sección "Notas y referencias" remite a su vez, en ciertos textos, a "La zoología": por ejemplo la "Nota 2" remite a "El gato de Cheshire I" y la "Nota 3. El gato de Cheshire II", a la "Nota 2"; la "Nota 4" a "Fox terrier no desaparecido en la no-intersección de las no-avenidas (Gauss y Lobatchewsky)". Pero además consideramos perdidos en este laberinto: "La siesta de un fauno", "El cisne troquelado", "Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la 'confabulación fonética' o 'lenguaje de los pájaros' en las obras de J. P. Brisset, R. Rosussel, M. Duchamp y otros" y su "Nota 5.

Observaciones sobre el lenguaje de los pájaros"; y aun otras apariciones como en "La siesta de un fauno" o "la liebre de marzo", e inclusive cazadores y huellas como en "El cazador oculto", por ejemplo.

Nos encontramos pues ante una clasificación imposible y heterotópica, para recurrir a un lugar común a estas alturas, que incluye exploraciones en animales literarios ("El gato de Cheshire"), en las posibilidades de representación de animales de la "misteriosa selva africana" ("El hipopótamo" o "6 lecciones (no logocéntricas) de ambigüedad surrealista con las piezas anatómicas para armar la mitad de un elefante"); en animales domésticos ("La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia porcelana" o "Fox terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky") y tal vez aún otros. La unidad está dada, como estaba dada en los bestiarios medievales, por su condición excepcional, por servir para explorar en diversas modalidades paradójicas de representación de lo real.

En esta sucesión "El animalfabeto" (p. 73) es un notable ejemplo de estos personajes que merodean "entre otros animales imaginarios y reales". El reino imaginario no admite jerarquías o más bien sus leyes se fundan en la antijerarquía: "Pero en las Sagradas Escrituras de las Ciencias Naturales / Dios ha escrito: '-Para Mí significan exactamente lo mismo / los gestos de la cara y los movimientos de la cola'". Pero como el animalfabeto "mueve la cola que no tiene", "se persigue la cola que lo persigue" o "se persigue las pulgas que lo persiguen", podemos imaginar que en el "Alfabestiaro Universal de Dios" estamos ante el círculo vicioso de perseguir algún sentido en animales que sólo se significan a si mismos. DE ahí la relación que establece entre escritura y onanismo: "(ONANISMO + CÍRCULO VICIOSO = PACOTILLA DE VIDA)". Se trata de una cifrada referencia a *La*

cantante calva de Eugene Ionesco en la que uno de los personajes afirma: "Tome un círculo, acarícielo, y tendrá un círculo vicioso". Basta cambiar, entonces, "círculo" por "literatura" y ya sabemos ante qué ironía nos encontramos

Estos juegos visuales alcanzan momentos notablemente humorísticos como en "6 lecciones (no logocéntricas) de ambigüedad surrealista con las piezas anatómicas para armar la mitad de un elefante" (p. 79). El texto se ofrece como una caótica dispersión de 6 lecciones de la confusión. Cada lección es el breve relato de una absurda experiencia de aprendizaje. Por ejemplo: "Un niño de 5 años cree ver una Serpiente / mirando su letra S en un espejo. / Su padre le dice que sólo es la sombra / de una trompa curva y patética" y así hasta acumular "el flanco de un animal ancho y sólido, un colmillo delirante y agudo, una trompa curva y patética, una pata gruesa y sin bastante solución, una oreja sin preocupaciones, un rabo exhibido en el Jardín zoológico", para terminar proponiendo "(HAGA UN DIBUJO)", que evidentemente da como resultado la esperada mitad del elefante. Las confusiones provocadas por el engaño de los sentidos nos coloca en la tesitura de las contradicciones entre apariencia y realidad y del surrealístico juego que surge de la contemplación parcial de los elementos del mundo (la mitad del elefante), del que sólo puede ser representada su mitad. Esto es, nuevamente, la representación del objeto es arbitraria, parcial y convencional.

La construcción de *La Nueva Novela* como un complejo discursivo alcanza la incorporación de objetos en diálogo con la escritura poética en otro momento de su "alfabestiarío", en el texto "Ichthys" (p. 71), de la sección "La zoología", en el que encontramos adheridos en la página dos anzuelos, uno en la parte superior y otro en la inferior, en un poema que reflexiona en torno a la metáfora de Cristo como pescador y los

hombres como peces: "EL SUBLIME PESCADOR ES EL CRISTO DE LA MANO ROTA / a cuyo anzuelo aún nos resistimos". La incorporación de objetos es el último intento "representacional" ante las limitaciones del objeto. Más difícil en todo caso habría sido incluir un pescado en el libro. Se trataría de la irónica propuesta de un "lenguaje objetivo", pues se construye de los objetos sin más. Cuando los textos de Juan Luis Martínez exploran en animales reales (elefantes o hipopótamos) lo hacen para expresar no sólo el extrañamiento que su rareza podría provocar, sino para cuestionar la ingenuidad de creer que pueden ser representados. De este modo disuelve otro de los aspectos propio del género entendido como catálogo y descripción. Pero además, ausente la representación, también se ausenta la alegoría; esto es, la posibilidad de que el lenguaje sea la asociación y relación de mundos paralelos: uno material y concreto, y otro trascendente o espiritual. Al contrario su propuesta articula un lenguaje en el que las relaciones analógicas se disuelven de modo permanente ofreciendo un espacio de ambigüedad e inestabilidad.

La probable e improbable desaparición de los animales domésticos

Existe en *La Nueva Novela* aún otra forma de explorar en las paradojas de representación de lo real. Tal vez la más drástica de todas consista en someter al mismo proceso deconstructivo nuestras percepciones del mundo natural, con ayuda de una sugestiva versión de la física contemporánea y de la filosofía. Los animales son ahora animales domésticos: perros y gatos. Al respecto nos ocuparemos básicamente de tres textos: "La probable e improbable desaparición de un gato por extravío de su propia

porcelana" (p. 76), "El gato de Cheshire" (p. 78) y "Fox terrier desaparece en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky", que hace juego antitético con "Fox terrier no desaparecido no reaparece en la no-intersección de las no-avenidas (Gauss y Lobatchewsky)" (pp. 80-83).

El primero consiste en un relato en verso que propone la supuesta mutua vigilancia entre un gato de porcelana y la porcelana de que está confeccionado: "Ubicado sobre la repisa de la habitación / el gato no tiene ni ha tenido otra tarea / que vigilar día y noche su propia porcelana". La animación a la que somete al gato y la porcelana en un primer plano, una constatación obvia: el gato es tal gato en la medida en que su forma es esa y no "la imagen de una Virgen o la imagen de un Buddha", por ejemplo, posibilidades imaginadas como más honrosas por la porcelana. Pero al ser ambos sujetos animados y conscientes, tienen su propia metafísica: "El gato supone que su imagen fue atrapada" y que su misión, el "Sentido de la Vida / se encuentra reducido ahora / a vigilar día y noche la propia porcelana". Por su parte la porcelana piensa "que fue ella la atrapada por la forma de un gato". Su misión última, en definitiva, se reduce a una mutua vigilancia. Saben que la más mínima distracción bastaría para "que desaparecieran habitación, repisa, gato y porcelana". El poema es, en este terreno, una ironía de la futilidad de la misión que se supone deben cumplir los individuos, también de la futilidad de las misiones atribuidas a las artes. Ya hemos visto que el tema de la desaparición es una constante en *La Nueva Novela*. Pero al mismo tiempo la metáfora de la desaparición "probable e improbable", apunta no sólo a la doméstica posibilidad de destrucción de un objeto insignificante, con pretensiones de importancia, sino que, además, vuelve sobre uno de los motivos básicos de su escritura: la relación entre continente y contenido, entre significante y significado, entre ser y expresión.

Si "la palabra es la morada del ser", la porcelana es la morada del gato. Su posible y temida destrucción no es sólo la destrucción de un objeto, es también la destrucción de una cosmovisión: "habitación, repisa, gato y porcelana". En un terreno doméstico el texto plantea de nuevo la paradoja de Langford que hemos comentado, al volver sobre las relaciones que se establecen entre las palabras y las cosas.

Un segundo juego de paradojas es la que ofrece a propósito del conocido pasaje de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll: el Gato de Cheshire, cuya primera aparición y desaparición corresponde al cap. VI, hasta dejar de sí sólo su enigmática sonrisa y su implacable razonamiento acerca de ese mundo de locos en que se encuentran²⁷. Junto a esta singular situación el Gato de Cheshire sirve para plantear otro juego paradójico. Cuando la reina quiere decapitar al gato, éste hace comparecer sólo su cabeza, lo que provoca la indignación del verdugo quien se niega a cortar una cabeza sin cuerpo. Las consecuencias que extrae Juan Luis Martínez de este pasaje corresponden a un humorístico ejercicio de ontología. El texto "El Gato de Cheshire" se abre con un decisorio epígrafe de otro experto en la materia, T. S. Eliot: "El Nombrar a los gatos es un asunto difícil". Esta dificultad es la que ofrece precisamente el Gato de Cheshire, encontrar la solución a los dilemas que plantea es encontrar una solución a la a los problemas de comprensión de la realidad:

²⁷ La síntesis del pasaje se encuentra en el diálogo que sostienen Alicia y el Gato de Cheshire:

"-Pero yo no quiero estar entre locos... -comentó la niña.

-¡Ah! Pero eso no puedes evitarlo -le dijo el gato-: aquí estamos todos locos. Yo estoy loco. Y tú también." En: *Alicia en el País de las Maravillas. A través del espejo*. Edición de Manuel Garrido, traducción de Ramón Buckley. Madrid, Ed. Cátedra, 1995, p. 165.

- 1) Decapitar es separar la cabeza del cuerpo.
Como el gato no tiene cuerpo,
no lo puedo decapitar.
- 2) Decapitar es cortar la cabeza.
Como el gato tiene cabeza,
entonces puede usted decapitarlo.

El texto continúa como una sucesión de absurdos en la más pura línea del *nonsense* de Carroll, donde además, decapitar, es tachar partes del texto: "EL GATO ES LA CABEZA / EL CUERPO ES EL CUERPO. / O a la inversa / el gato no es la cabeza / ni el cuerpo es el cuerpo / O A LA INVERSA / el cuerpo es el cuerpo / la cabeza no es el cuerpo / o a la inversa..." La imposibilidad de arribar a una solución de semejante enigma lleva al hablante a la acentuación de la ambigüedad y la indefinición: "EL CUELLO DEL GATO ES UN PUNTO INDEFINIDO Y VACILANTE ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE". La ausencia de soluciones precisas se explica en la primera de las dos notas (pp. 122-123) que se incluyen en la sección "Notas y referencias". Allí nos enteramos que la sonrisa del Gato de Cheshire no es más que la mueca del autor. Una manera de dejar sentada su actitud ante el mundo: "Maravilla, pero también extrañeza y temor". Su misteriosa sonrisa, como la de las esfinges, es inexplicable en su propia naturaleza, intraducible en su mismo origen: "Ninguna respuesta, por impertinente que sea sofocará esta pregunta esencial: ¿POR QUÉ Y PARA QUÉ SONRÍE EL GATO DE CHESHIRE? y respuestas impertinentes son, en este caso, las que se refieren todavía a lo humanamente normal". La siguiente nota ofrece una explicación aún más metafísica: "En la sonrisa del Gato de Cheshire se muestran indisolublemente unidos *ser y expresión*". La sonrisa no sirve, en definitiva, para otra cosa que para recordar al hombre "EL CARÁCTER PRECARIO DE SU REALIDAD". Como vemos el tratamiento que hace Juan Luis Martínez del Gato de

Cheshire no es sólo una exposición de sus rasgos más peculiares, también es una nueva manera de indagar en el carácter inexplicable de la realidad, como recuerda Borges en "La muralla y los libros", es en esa revelación que no termina de producirse donde reside el hecho estético.

Las paradojas sobre los gatos recuerdan de modo inevitable otras paradojas que provienen de la física, como la del famoso gato de Schrödinger. Este físico pretendía reducir al absurdo el principio de indeterminación de la Escuela de Copenhague. Según esta escuela, para la cual la naturaleza depende de nuestro modo de interrogarla u observarla, la probabilidad de emisión de una partícula de una fuente radiactiva es del cincuenta por ciento, teniendo la misma medida probabilística de no emisión. Al criticar esta propuesta, Schrödinger logró una curiosa paradoja de implicaciones claramente literarias: si un gato es muerto por la acción indirecta de una sola partícula emitida por una fuente, el gato tendrá, según la mecánica cuántica, una amplitud de probabilidad, al mismo tiempo, de cincuenta por ciento de estado de gato vivo y de estado de gato muerto²⁸. Este tipo de paradojas que nacen de la relación entre la naturaleza física y las dificultades de su medición por medio de instrumentos clásicos, sin duda fascinan a Juan Luis Martínez, como a Lewis Carroll en su tiempo, porque coexisten notablemente con su propia percepción de la realidad y de la escritura, pero son asumidos en términos humorísticos o puramente lúdicos, sin pretender muchas veces más que el placer de su exposición²⁹. Estos juegos alcanzan

²⁸ Las implicancias de esta paradoja en las ciencias sociales ha sido puesta de manifiesto por Fritz Rohrlich en "Las interacciones ciencia-sociedad a la luz de la mecánica cuántica y de su interpretación", en Luis Navarro V. (Ed.): *El siglo de la física*. Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 127-160.

²⁹ La periodista Ester Roblero C., en la entrevista ya citada, le pregunta: "¿Es cierto que *La Nueva Novela* ha entusiasmado mucho a unos físicos extranjeros?" Respuesta: "Sí.

especial notoriedad en los textos acerca de la “desaparición de un fox terrier” en humorístico homenaje a los físicos Gauss y Lobatchewsky. Los textos se estructuran sobre la base de proposiciones lógico-matemáticas y narran la desaparición de SOGOL (anagrama de LOGOS) en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky. El primer texto ofrece el dibujo del fox terrier en positivo en la página precedente y, como es de esperar a estas alturas, el dibujo en negativo en el siguiente poema. El primer texto ofrece la posibilidad de que SOGOL regrese por sus propios medios de la intersección entre ambas avenidas; el segundo, en negativo, que no regrese desde “esa otra no-dimensión donde jamás desapareció / pero cuya entrada y salida seguimos encontrando / en la intersección de las avenidas Gauss y Lobatchewsky”. Una vez más el tema del laberinto. SOGOL, encierra de una nueva forma esta persistente preocupación de *La Nueva Novela* por la desaparición del sentido, de la verdad, de la idea, en el laberíntico espacio del “zoológico imaginario”. Perdido el sentido, la escritura se ofrece como el puro espacio de sus paradojas.

La propuesta de Juan Luis Martínez es altamente corrosiva, al ofrecer un nuevo modo de desarticulación de las leyes no ya del modelo textual del bestiario tradicional, sino también de la misma literatura. Es también otro modo de ofrecer una discusión sobre las azarosas posibilidades de representación, a través del lenguaje o de otros soportes, de los animales que pueblan su peculiar zoología. Lúdicamente exhibe las limitaciones de sus ilimitados sueños por captar algún sentido, algo así como captar la cola del animalfabeto “que no tiene cola” (p. 73), el logos occidental. La “misteriosa selva africana” o los domésticos perros y gatos, sirven como pretexto para la exploración en el lenguaje y sus

(Sonríe divertido). Me han escrito algunas cartas. Pero la verdad es que han visto en mis versos algún trasfondo que yo no pretendí poner. Creo que la interpretación de ellos es algo restrictiva, porque le quita el humor a mi poesía” (p. 4).

problemas, en el arte y sus engañosas apariencias, en la literatura que dice que no dice nada. Este singular "zoológico imaginario" permite, en síntesis, una indagación nueva de las complejas relaciones entre texto y realidad, problemática que sigue definiendo la escritura desde sus orígenes. Bien es verdad que la mimesis aristotélica resulta en entredicho, pero también los discursos alternativos a esta propuesta al indagar en sus borrosos límites siempre en movimiento y expansión.

8. Epígrafe para un libro condenado: la poesía chilena

El proyecto de superación de la institución de la poesía, provoca un sistemático proceso de desarticulación de un proyecto local (la poesía chilena) y de un proyecto cultural global (la poesía moderna). La posibilidad de transformación de este lenguaje gastado en un lenguaje nuevo se resume en Martínez en la parodia, la desconstrucción de un lenguaje opaco y su reemplazo por un lenguaje transparente culmina en un círculo del que no es posible escapar. La desconstrucción del programa de la poesía moderna no impide sin embargo, que tras esta escritura continúen leyéndose las huellas del lenguaje que lo provoca. Poesía e historia se encuentran en el fracaso de sus tentativas y en sus tentativas se vuelcan permanentemente sobre la realidad.

El lenguaje poético encuentra en la desconstrucción su principio de organización, *La nueva novela* des-en-canta el canto de la poesía moderna, parodia y refunda. El segundo libro de Juan Luis Martínez *La poesía chilena* (1978), puede ser leído en este sentido. La

interesante factura de este nuevo *libro - objeto* convierte a su soporte en material
significante de la escritura. Resume en sus breves textos y en sus vacíos (en sus silencios)
el flujo y una cierta continuidad de la poesía chilena.

El texto se articula en diversos niveles de significación: primero, una caja negra que
cubre el libro propiamente tal; segundo, el libro que desarrolla la unidad central del trabajo;
tercero, una pequeña bolsa de polietileno que guarda en su interior una pequeña cantidad
de tierra, acompañado de la lectura "Tierra del valle central de Chile". El primer nivel se
puede leer en el sentido de negación de la libertad, clausura o encierro, y por oposición,
como necesidad de ruptura, de franqueamiento de una prohibición, de transgresión que debe
ser ejercida desde su mismo interior. El segundo nivel se inicia (al abrir el libro) con un
llamado a la ruptura, a destruir los límites de una prohibición que no es más que convención,
a través de la violencia, desde un margen en que un sujeto periférico de esta continuidad
histórica (el padre del autor) se alza como posibilidad de clausura y de cambio:

AB IMO PECTORE*

Existe la prohibición de cruzar una línea que sólo
es imaginaria.

(La última posibilidad de franquear ese límite se
concretaría mediante la violencia):

Ya en ese límite, mi padre muerto me entrega estos
papeles:

*Loc. Lat.: (Desde el fondo del pecho).

La proyección de este texto lo encontramos en las curiosas páginas del libro que
leen la continuidad de la poesía chilena en dos líneas. En primer lugar, la presencia de la

muerte en cuatro certificados de defunción superpuestos sobre una ficha bibliográfica. Los nombres de Lucila Godoy A., Pablo Neruda, Carlos Díaz Loyola y Vicente García Huidobro y F., se superponen a una ficha en la que se indica el nombre del libro, lugar y año de edición y título de un poema en cada caso alusivo a la muerte: "Sonetos de la muerte", "Sólo la muerte", "Poesía funeraria" y "Coronación de la muerte", respectivamente. En segundo lugar, encontramos una serie de banderitas chilenas superpuestas de igual modo sobre fichas bibliográficas que aparecen ahora vacías. Este procedimiento se mantiene hasta el final del volumen en que nos encontramos con un nuevo certificado de defunción, ahora de Luis Guillermo Martínez Villablanca (padre del autor), bajo el que se incluye en la ficha bibliográfica el título de un poema: "Tierra del valle central de Chile". La transgresión, el cruce de la prohibición provoca un cambio de lectura al introducir una posibilidad disímil dentro de la continuidad descrita como "la poesía chilena". La relación del texto con el extratexto ejerce el sentido de violencia sobre una institucionalidad cultural convencionalizada y, en este sentido, desvitalizada y difunta. La poesía chilena así es reducida a estereotipos que operan en la conciencia colectiva como la manifestación de una manipulación sobre sus usuarios que por la vía de la sacralización impide su transformación. Este sentido encuentra, además, su justificación en dos fotografías que se incluyen tanto en la portada como en la contraportada de dicho texto. Primero, una fotografía de James King (del Instituto de Arte Experimental, Texas) que reproduce el cráneo rapado de un sujeto con una estrella en el centro. Segundo una fragmentación fotográfica del autor titulado "Lavamanos" que descentran la poesía chilena por la vía del lenguaje del cuerpo y del ready made; es decir, de la cultura vital y de los objetos de la realidad por sobre la institución del arte.

CAPÍTULO VI

RAÚL ZURITA. FLAGELACIÓN, ALEGORÍA Y REENCUENTRO

La poesía de Raúl Zurita (1951) constituye un esfuerzo extremo por resituar el curso de la literatura chilena en una relación fluida con la historia cívica del país. Si bien su proyecto inicial se encuentra alimentado por la noción de crisis del sujeto escritor, del valor del lenguaje y de la continuidad histórica chilena, su proyecto irá orientándose progresivamente tras el sentido de completar e ir cerrando las rupturas establecidas por la poética postvanguardista del desencanto y por la crisis democrática. La alegoría y la analogía, negadas o parodiadas por Lihn y Martínez, recuperan en su poesía estatuto axiológico y se convierten en mecanismos de rearticulación de la praxis poética chilena, rescatando gestos de la lírica vanguardista clausuradas por las promociones anteriores. Su poesía, así como su proyecto poético, se articula como un proceso de recuperación del sentido, que alcanza el rescate del proyecto arte-vida en un contexto nuevo, el reencuentro de la alegoría y del diálogo entre lenguaje y realidad y la restauración de la noción de historia como continuidad. Por cierto estos elementos operan en su poesía de modo complejo y se imbrican en el marco de sus concepciones de arte y escritura.

Los distintos libros publicados por Zurita forman parte de este proyecto global de escritura y constituye una dificultad intentar su lectura, sin considerar el marco metapoético en que se inscriben. Su obra se organiza teniendo como correlato básico la *Divina Comedia* y se establece, además, en clara relación intertextual con la *Biblia*, en pasajes muy relevantes de su escritura. El motivo básico que articula su propuesta es la experiencia vital como única experiencia digna de ser poetizada. La arquitectura alegórica de sus obras surge de la percepción de la utopía como un sueño posible, como una construcción imaginaria capaz de transformar la realidad.

Los primeros trabajos de Zurita comienzan a aparecer a principios de la década del

70 y “El sermón de la montaña”¹ de este año muestra ya el componente religioso como una de las claves que definirá su escritura posterior. Otro anticipo de su obra, específicamente de la sección “Domingo en la mañana” de *Purgatorio*, es la publicación de algunos fragmentos en la antología *Nueva poesía joven de Chile* (1972) de Martín Micharvegas. Pero será “Áreas verdes: un matrimonio en el campo” en la revista *Manuscritos*² (texto que posteriormente, con el título reducido de “Áreas verdes” también formará parte de su primer libro), la publicación que lo dará a conocer en el panorama de la poesía chilena como una voz nueva y singular. El poema en cuestión había sido publicado, sin embargo, en el año 1972 en Valparaíso.³

Destaquemos que el relato que articula su poesía se desarrolla en tres momentos, en concordancia con cada uno de sus libros más importantes: *Purgatorio 1970-1977* (1979) es el relato de la crisis personal de un sujeto en los márgenes de la locura y la autodestrucción; *Anteparaíso* (1988) narra, como una alegoría política, el proceso de reencuentro de ese yo con el amor y la colectividad; *La vida Nueva* (1994), su obra más ambiciosa, pretende convertirse en un nuevo “canto general” de la naturaleza chilena y sudamericana, de su cultura y sus gentes, como síntesis de su obra precedente.⁴ Como libros individuales fueron publicados con anterioridad dos adelantos que posteriormente se incorporarán a *La vida nueva*: se trata de *Canto a su amor desaparecido* (1985) que con

¹ En *Quijada* 1, Valparaíso, 1970, pp. 67-76.

² Departamento de Estudios Humanísticos, Universidad de Chile, 1974.

³ *Chilkatún*, Instituto Chileno Francés de Cultura, Valparaíso, 1972.

⁴ Las citas de la obra de Raúl Zurita en este ensayo, salvo indicación, corresponden a: *Purgatorio*. Santiago de Chile, Universitaria, 1979; *Anteparaíso*. Santiago de Chile, Universitaria, 1997, 60 edición; y *La vida nueva*. Santiago de Chile, Universitaria, 1994.

importantes modificaciones aparecerá con el título de “Las tumbas del océano” y *El amor de Chile* (1987) que con leves variantes aparecerá en la sección “Del amor de Chile”. Agreguemos todavía que una compilación de su obra, que incluye importantes segmentos de *La vida nueva*, se publica con el título de *Selección de poemas* (1990) durante su permanencia en Temuco. El impacto de su producción se advierte además en la relevancia de sus traductores a otros idiomas: por ejemplo, *Anteparaíso* fue traducido por Jack Schmitt al inglés y por Eugeni Evtushenko al ruso. Traducciones importantes de su obra se han realizado además al italiano, francés, árabe, holandés, portugués, sueco.

Raúl Zurita nació en Santiago de Chile en el año 1951, estudió Ingeniería Civil en la Universidad Federico Santa María, carrera de la que egresó pero que no llegó a ejercer, como no sea en su reciente colaboración como asesor en el Ministerio de Obras Públicas, formación científica que ha permitido advertir a la crítica una relación con el sistema de proposiciones lógicas que desarrolla sobre todo en sus dos primeros libros. Ha vivido, además de los sitios mencionados, en Temuco como escritor invitado de la Universidad de la Frontera y en Cohiaique, lugares en los que escribió importantes segmentos de *La vida nueva*, y en Roma, a principios de la década del 90, donde fue agregado cultural durante el primer gobierno democrático con posterioridad a la dictadura militar.

La obra de Zurita ha merecido a estas alturas una amplitud crítica inusual, que se ha concentrado en las peculiaridades formales de su escritura y, sobre todo, en el valor simbólico y alegórico de su propuesta, como una manera de leer el contexto dictatorial desde un lenguaje cifrado y fuertemente experimental. Las lecturas se han concentrado en sus dos primeros libros, mientras escasean los estudios críticos de *La vida nueva*.

Nuestra lectura estará orientada a advertir la relación entre texto y vida; esto es el

modo como Zurita propone un nuevo acercamiento al sujeto poético, pues resulta evidente la verdadera obsesión que esta categoría adquiere en su poesía. Sin embargo, no estamos ante su problematización por medio de la negación como ocurría a veces en la poesía de mediados de siglo, ni tampoco ante la construcción de un nuevo tipo de autobiografismo, sino que adquiere un nuevo valor en tanto dimensión comunicacional abierto hacia el extratexto. De hecho en la poesía de Zurita escasean las referencias al itinerario de una vida, a la manera como ocurría con Neruda, por ejemplo, pero el personaje “Zurita” (ya que así se autodenomina en los textos) establece una permanente apertura hacia instancias vitales. En consecuencia se trata de una exploración no en la categoría de biografía, sino de vida. Por otro lado, nos interesa el sistema de representaciones elegido por el autor, en la medida en que su poesía parte de un momento de crisis de la noción de lenguaje como mimesis y alegoría, para progresivamente ir dotando de valor simbólico y referencial a su escritura. No obstante, diremos que en lugar de optar por el registro situacional o circunstancial, su poesía se inclina por un sistema de representaciones abstractas que le permiten resemantizar ciertos tópicos de la cultura chilena: la idea de patria y sus símbolos, de identidad, de política, para construir una poesía de fuerte valor fundacional como resultado de la necesidad de (re)imaginar la historia nacional (y eventualmente sudamericana) en un sentido distinto al de la marginalidad y la represión. Por estas razones nos ocuparemos de leer su poesía en relación con tres espacios fundamentales: el programa poético, la idea de sujeto y el sistema alegórico de representación de los textos.

1. Una poesía cívica: el arte como historia

En el amplio terreno con que se suele identificar el concepto de vanguardia, caben como en un cajón de sastre, propuestas muchas veces contradictorias. En términos globales es posible percibir dos movimientos: por un lado, un discurso crítico de la modernidad, cuyas obsesiones son la fragmentación del discurso, la crisis del sujeto y la heterotopia como sistema de representación de la realidad; por otro, la proyección de los grandes sueños emancipadores de los tiempos modernos, detrás del cual se encuentra la posibilidad de un lenguaje integral, al servicio comunicativo, la sacralización del sujeto y la percepción de la poesía como un sistema analógico capaz de revelar las claves del mundo. La postvanguardia ha incorporado de modo sincrético estas posibilidades, pues siempre que asistimos a la lectura de una escritura en la que es posible reconocer el gesto vanguardista, es posible adivinar el conflicto que subyace en una u otra vertiente. Nicanor Parra y Eduardo Anguita, por ejemplo, representan en la segunda vanguardia estas dos posibilidades, pero aún así es posible percibir en Anguita un sistema de representaciones marcado por la heterotopía y en Parra fragmentos de un discurso emancipador como el que ofrece su ecologismo. Juan Luis Martínez y Raúl Zurita son los dos polos de esta contradicción en la poesía chilena más reciente. La misma poesía de Zurita ofrece a veces esta ambivalencia; la de Juan Luis Martínez, más allá de la predominancia de un discurso deconstructivo, no deja de presentar un momento en el que el nonsense se convierte en crítica y, por lo mismo, en un nuevo sistema de articulación de la vida.

Las vinculaciones de Zurita con la vanguardia histórica son pues evidentes, no sólo en términos de una misma voluntad indagatoria y experimental, sino también en tanto

búsqueda de materialización de un proyecto que abarque las relaciones entre arte y vida, entre literatura y sociedad.

En uno de los trabajos teóricos más significativos y, a la vez, más discutidos, producidos en el contexto de una abundante reflexión metapoética, *Literatura, Lenguaje y Sociedad (1973-1978)*,⁵ Raúl Zurita afirma que una de las características del horizonte poético abierto en el contexto de la dictadura por “las nuevas obras literarias”, es su carácter totalizador que subyace a sus proyectos (Diego Maquieira, Gonzalo Muñoz, Juan Luis Martínez y el propio Zurita serían ejemplos relevantes en esta línea). La comprensión de la actividad poética no como escritura de poemas, sino como la articulación de proyectos que pretenden captar las complejas relaciones establecidas entre lenguaje y sociedad. Esta afirmación no debe resultar extraña a partir de las múltiples relaciones entre lenguaje y realidad que definen la poesía neovanguardista, dado que “es lo real lo que la escritura despliega, esa es al menos su pretensión no cuestionada” (p. 34). Como se advierte su propuesta no deja lugar a dudas: la literatura es el espacio de la realidad. La realidad de la literatura es la realidad de la historia. Su radicalidad es excepcional en un contexto de profunda desconfianza de los proyectos emancipadores de la vanguardia, su distanciamiento respecto de las estéticas del desencanto se agudizará en adelante.

La justificación de un lenguaje de nuevo cuño en el marco de la sociedad chilena de

⁵ Santiago de Chile, CENECA, julio de 1983, 44 págs, al que corresponden las citas de este trabajo. Reproducido en Hernán Vidal (ed.): *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Minneapolis, Instituto for the Study of Ideologies & Literature, 1985, pp. 199-331. El trabajo de Zurita es en realidad una investigación realizada en el marco del “Seminario sobre transformaciones artístico-comunicativas en el período autoritario” efectuadas por el centro de estudios CENECA, y aunque se trate de una investigación sobre la poesía producida en el período es en rigor una propuesta en la que se encuentra implícito el pensamiento de nuestro autor.

la última década (1973 - 1983) implica, en su opinión, asumir la ruptura provocada por el golpe militar de 1973, en tanto marca un quiebre en las relaciones sociales y culturales del país y, en ese contexto, del lenguaje que traduce, con mayor o menor transparencia, según la calidad de las relaciones sociales, la situación histórica (cf. pp. 4 - 6).

Para Zurita la transparencia o la opacidad del lenguaje cotidiano traduce la calidad de las relaciones sociales y el grado mayor o menor de comunicación que se establece entre sus actores. La nueva poesía explicaría la ruptura producida en el horizonte comunicacional, de ahí el carácter autorreflexivo y la ruptura de la noción tradicional de sujeto que estos textos ofrecen. Es cierto que aunque resulte discutible advertir una identidad entre ruptura política y ruptura poética, y que las transformaciones producidas en el contexto de la poesía chilena sean más amplias, el texto en cuestión pone el acento sobre una serie de textos en los que se hace evidente esta ruptura.⁶

Las profundas transformaciones ejercidas sobre la sociedad chilena implicarían, entonces, en el contexto del lenguaje, una ruptura de un sistema de conversación que se presentaba progresivamente unitario y transparente acorde con la evolución social. El quiebre comunicacional y el reemplazo de su transparencia por la inaccesibilidad, provocan

⁶ Esta tesis ha sido discutida por Grinor Rojo que afirma respecto de la hipótesis propuesta por Zurita lo siguiente: "Por lo pronto, yo no estoy nada seguro de que el experimentalismo de un sector de la poesía chilena de hoy haya que atribuirlo tan sólo a las maniobras de censura y autocensura debidas al frenesí 'disciplinario' del régimen de Augusto Pinochet o, si se quiere poner este aserto en un ámbito de comprensión más general, que haya que atribuirlo al supuesto imperativo de creación *ab ovo* al que se vieron abocados los escritores y artistas de nuestro país después de los traumáticos sucesos de 1973. Si bien es cierto que el autoritarismo castrense se traduce en múltiples casos en el empleo de un lenguaje cifrado, lenguaje de conjura esotérica, no lo es menos que poner todos los huevos en la misma canasta puede resultar ocultante. Pienso en *Anteparaiso*, el libro del más connotado exponente del alegato rupturista y una obra de grandes méritos sin duda, pero a la que no es satisfactorio entender en tales términos. En: "Veinte años de poesía chilena...", op. cit., pp. 57-58.

una separación de las palabras respecto de las realidades que comunicaban en forma más o menos homogénea para los integrantes del cuerpo social. La prohibición y negación de las manifestaciones sociales trae consigo un autoconfinamiento del lenguaje que se reduce a un ámbito que ya no se relaciona con lo real, sino que se va volviendo un todo cerrado con características autónomas desde donde se ordena y desde donde se ejerce el poder:

De ese modo, representación de mundo y realidad, lenguaje y signo, lenguaje y palabras, pasan a constituir segmentos autónomos y particulares, de allí también la profunda penetración del programa televisivo, de la fantasía, en dos palabras: del autoritarismo como régimen *normal* de funcionamiento del lenguaje (p. 6).

La mítica versión de la historia chilena y de la función del lenguaje debe ser leído no sólo como imaginación poética, porque de hecho el texto en cuestión no se propone como tal, sino que también permite una lectura como síntoma de, al menos, dos elementos. Primero, de una visión de la historia chilena y de la historia humana como progreso, interrumpida por irrupciones autoritarias momentáneas. Segundo, del lenguaje como espacio en el que anida la fuerza necesaria para un proceso de transformación y cambio. La liberación del lenguaje, su recuperación, se convertirá entonces en recuperación de la continuidad histórica perdida. Por la vía del arte el hombre se reconciliaría consigo mismo y con su historia.

Dentro de este espacio en que el lenguaje se manipula como superestructura ideológica, la escritura se relaciona con el sistema general de tal forma que puede confirmarlo, corroborarlo o subvertirlo, manteniendo o transformando el régimen de conversación que impera en un momento dado. La justificación de un determinado proyecto escritural se encuentra en íntima relación con el régimen de conversación que propugna, en tanto éste interactúa con el régimen de convivencia social que se busca construir. Tal sería

el caso, por ejemplo, de Neruda que a partir de un tipo de lenguaje alejado de la oralidad es capaz de retornar a ésta en la medida en que su proyecto encuentra justificación en el proyecto popular que culmina con el ascenso al poder de Allende. La retórica literaria se incorpora, de esta forma, al régimen de conversación cotidiano y es capaz de intervenir sobre la sociedad al entregarle nuevas pautas de comunicación y codificación, en suma al aportarle parte de su lenguaje diario.

La característica definidora del régimen de conversación imperante a partir de 1973, en tanto negador de la transparencia y de la comunicación de lo real y de la experiencia social, provoca en el lenguaje una alteración consecuentemente a la alteración de las estructuras sociales que comienzan a imponerse, por lo que se produce “una re-asignación de todas las funciones del lenguaje” (p. 15), producto de las limitaciones impuestas por el régimen de censura. Al imponerse un nuevo régimen de comunicación signado por la censura, la necesidad de comunicar aquellas experiencias de lo real prohibidas, provoca que el lenguaje recurra a la utilización de lo *no dicho*; esto es, a utilizar los mecanismos del mismo lenguaje impuesto, de tal modo que “lo reprimido aflora muchas veces repitiendo lo que el discurso oficial indica” (p. 16).⁷

En el ámbito literario la pérdida de valor de la oralidad en el nuevo régimen de

⁷ La propuesta de Zurita resulta ciertamente muy interesante al plantear que la apropiación de las claves del discurso dominante no son sólo producto de que sea el único modo de decir lo no dicho, o en otras palabras de que haya sido imposible no recurrir al régimen de conversación dominante para poder escribir o decir algo. Aun cuando es efectiva la existencia de una fractura comunicativa, de la que una de sus expresiones más visibles fue la censura y la autocensura, la lucha por la apropiación del lenguaje resultó ser uno de los permanentes propósitos de nuevos escritores. Creo que la confusión del lenguaje con la ideología es la clave del problema, pues desde otra óptica resultaría que todo lenguaje es fascista en un régimen fascista. Creo que el lenguaje como no es necesariamente la morada del ser puede o no tener este carácter.

conversación implicaría, en opinión de Zurita, el abandono de las formas puramente coloquiales, que no logran dar cuenta de lo que efectivamente sucede, por lo que se hace necesario para los nuevos escritores buscar nuevos parámetros de comunicación que posibiliten una mejor interpretación de la situación histórica. El desfase producido entre una situación determinada en la sociedad con respecto a sus lenguajes habría provocado en la literatura la necesidad de un replanteamiento de la significación que tienen determinados soportes escriturales, por lo que en el lenguaje aparece la desconfianza que surge de un orden social a su vez desconfiable (cf. p. 19). Esta desconfianza supondría un intento de reordenamiento tanto de la sociedad como del lenguaje, por lo que su justificación se encuentra no en el orden social vigente, sino en un proyecto futuro que lo legitime al interrelacionar experiencia social y literatura, adelantándose "a discursos que poniendo el énfasis en la reunificación, comienzan a ganar unanimidad en el interior de la sociedad chilena" (p. 21). Es a partir de esta conceptualización que todo proyecto artístico consistiría en un intento de coger, a partir de sus propios mecanismos señaléticos, los regímenes de lenguaje y de sociedad que se pretenden construir, de tal manera que el proyecto individual de escritura se suma a un proyecto colectivo y encuentra su justificación y su afirmación dentro de este espacio. El juego de relaciones entre escritura e historia, lenguaje y realidad, entre arte y vida, constituye uno de los problemas más interesantes de su proyecto. Su propuesta se distancia de la autonomía del arte, del inmanentismo y, en síntesis, del proyecto del arte por el arte. Este problema merece cierta atención en la medida en que inicialmente su proyecto ha sido leído como una mera proyección de la vanguardia, sin entender esta denominación como un concepto atravesado muchas veces por posiciones encontradas o contradictorias.

Las reflexiones de Zurita comienzan, sin embargo, antes del mencionado ensayo, en el contexto de una profusa actividad de agitación cultural y literaria. El propósito de Zurita está encaminado a rescatar el proyecto arte - vida, cuya crisis y descrédito ha sido múltiples veces anunciada, aun cuando Zurita no vea en esta interrelación entre arte y sociedad una manifestación del arte moderno, sino del arte a través de la historia. Esta relación entre arte y vida ha sido sostenida por Zurita, además de en sus textos poéticos, ensayos y entrevistas, en las acciones de intervención del espacio público que ha emprendido ya sea en forma colectiva (con el Colectivo de Acciones de Arte, C. A. D. A) o individual. Las iniciativas del Colectivo de Acciones de Arte forman parte de este proyecto y justifican esta visión del arte como un medio de intervención y de modificación del curso histórico.⁸ Tal vez sea necesario distinguir entre las “acciones de arte” propiamente tal, como las realizadas con el C.A.D.A., de las acciones de Zurita que posteriormente se incorporan a su poesía. Las primeras suponen una acción de agitación, generalmente fugaz y colectiva (el reparto de leche en Santiago recordando una parte de la memoria colectiva en su referencia al programa allendista del medio litro de leche para los niños de Chile; el lanzamiento de cuatrocientos mil volantes desde aviones sobre Santiago, con un panfleto titulado *Ay, Sudamérica* en 1982 que llama a los hombres por el solo hecho de ampliar sus espacios mentales, a asumir su condición de artistas). Las segundas se escapan a la acción de agitación para constituir correlatos de su escritura. Por ejemplo la quemadura de su rostro,

⁸ La concepción inicial de estas acciones de arte está fundamentada en el manifiesto del Colectivo de Acciones de Arte “Una ponencia del C.A.D.A”. En lo sustantivo la propuesta de las acciones de arte implica su definición como una manifestación que hace del desarrollo histórico el objeto y el producto del arte, entendido como arte de la historia y como búsqueda de una sociedad sin clases donde la historia es completada por la obra. *Ruptura. Documento de Arte*. Santiago de Chile, Ediciones C.A.D.A., mayo de 1982, p. 3.

cuya fotografía se incorpora a la primera edición de *Purgatorio* y el intento de cegarse con ácido, cuyo relato (a cargo de Diamela Eltit) cierra la primera edición de *Anteparaíso*. Estas dos últimas acciones, en las que la noción de escritura sobre el cuerpo cobra especial relevancia, no tienen el carácter de obras propiamente tal, sino más bien de acciones desesperadas que testimonian momentos de profundo dolor personal. La utilización del propio cuerpo como espacio de arte y de intervención, supone que la experiencia personal, la historia de vida, es la única historia que merece ser contada. La obra artística es el testimonio de un hombre en su tiempo, por medio del cual interviene, a la espera de un tiempo justo, un orden social injusto testimoniando su propio dolor o su alegría. Una tercera dimensión es la ejecución de “obras” de arte en escenarios públicos que posteriormente pasan a formar parte de sus libros, o en palabras más precisas, son parte de dichos libros. Es lo que ocurre, por ejemplo con las intervenciones en el paisaje: la escritura con humo de aviones a chorro sobre el firmamento de Nueva York⁹ de un texto en español que se refiere

⁹ Raúl Zurita fundamenta de la siguiente manera este proyecto de escritura sobre Nueva York: “En 1981 sobre la ciudad de Nueva York realicé la primera parte del proyecto de *escrituras en el cielo*, aviones con letras de humo blanco escribieron un poema de 15 frases, que se recortaron contra el azul del cielo neoyorkino.

Al diseñar este proyecto, pensé que el cielo era precisamente aquel lugar hacia el cual todas las comunidades, desde los tiempos más inmemoriales, han dirigido sus miradas porque han creído ver allí las señas de sus destinos, y que entonces la más gran ambición a la que se podía aspirar es tener ese mismo cielo como página donde cualquiera pudiese escribir; recordando también en esto una frase de San Juan que decía: ‘Vuestros nombres están grabados en el cielo’.

De este modo, en esta primera etapa, empleé el idioma español, por ser mi lengua materna, pero también como un homenaje a los grupos minoritarios de todas partes del mundo, representados en este caso por la población hispano-parlante de los Estados Unidos. Sin embargo, la obra global contempla la realización de estas escrituras en ciudades de distintos países y en las más diversas lenguas, desde aquellas de los grupos étnicos minoritarios como el quechua o el aimara, hasta las lenguas internacionales mayoritarias como el ruso, el japonés, el francés, el alemán o el inglés, acuñándose así el concepto nuevo del cielo como página, como lugar de encuentro escritural individual y colectivo.

Finalmente, creo que el hecho de que esta obra no haya sido antes, ni formal ni

a Dios¹⁰ en el año 1982 ,y más recientemente en el año 1993, la escritura en el desierto de Atacama de la frase “Ni pena, ni miedo” que sólo puede leerse desde la altura por sus dimensiones.¹¹ Éstas son entre otras algunas realizaciones artísticas que, por un lado, amplían el significante poético convencional y, por otro, convierten a la realidad en el espacio de realización del arte. La poesía vuelve por esta vía a recuperar, al menos en las palabras, un rol político y transformador de la realidad. Historia y Poesía, por lo pronto, nuevamente se reencuentran y reconcilian.

A partir de esta concepción macroestructural del arte y la literatura se sitúa el proyecto individual de Raúl Zurita, ampliado en otros trabajos metapoéticos. La literatura y el arte dejan de ser, en su proyecto, productos autosuficientes e independientes de la situación histórica en que surgen, entendiendo por situación histórica tanto al subsistema artístico como a la sociedad en términos generales:

conceptualmente, intentada, abre, desde el espacio abierto de nuestras mentes - estos cabezas negras - un modo nuevo e inaugural de creatividad. Si me parece necesario señalar esto es porque pienso que el arte constituye la fuerza más transgresora que, de ser ganada colectivamente, representaría el derrumbe de cualquier forma de limitación o de violencia. Y ello también es patrimonio nuestro, arte es precisamente aquello que supera todos los condicionamientos, incluso los de la muerte física.” En: “Antología imaginaria. Escrituras en el cielo”, *Revista Universitaria* 11, Santiago de Chile, 1er trimestre, 1984, p. 35.

¹⁰ El texto completo es el siguiente y se encuentra fotorreproducido en las distintas secciones de *Anteparaíso*: “MI DIOS ES HAMBRE / MI DIOS ES NIEVE / MI DIOS ES NO / MI DIOS ES DESENGAÑO / MI DIOS ES CARROÑA / MI DIOS ES PARAÍSO / MI DIOS ES PAMPA / MI DIOS ES CHICANO / MI DIOS ES CÁNCER / MI DIOS ES VACÍO / MI DIOS ES HERIDA / MI DIOS ES GHETTO / MI DIOS ES DOLOR / MI DIOS ES / MI AMOR DE DIOS”.

¹¹ Sobre este proyecto Zurita ha señalado: “Al concebirlo recordé los sinnúmeros de jeroglíficos, de trazados, de signos, que pueblos en algún momento de su existencia realizaron como testimonios de sí mismos o como ofrecimiento a algo que venía del cielo. Las líneas de Nazca del Perú, los jeroglíficos de Atacama. Ese es el trasfondo de esta escritura física sobre el desierto... Es allí donde quise escribir, como un pequeño testimonio y homenaje a nuestro pasado, a los tiempos que vienen, a nuestra vida nueva”. Cecilia Valdés Urrutia, entrevista: “Nace *La vida nueva*”, *El Mercurio*, 25 de julio de 1993, pp. E 24-25.

Esto porque primeramente la totalidad de nuestras manifestaciones de arte se nos revelan compartiendo una característica común, detectable tanto en los productos literarios como en los otros fenómenos, y esto es: la confianza absoluta (ingenua o consciente) en la autosuficiencia de sus propios medios, es decir, en la capacidad que tiene la obra de agotarse en su producción y que, en nuestro caso particular, se ha traducido primero en la absoluta falta de interrelación entre los distintos subsistemas de arte y segundo, en la creencia, por lo demás burguesa, de que el producto de arte es capaz de suplantar en sí mismo lo que entendemos por realidad.¹²

La diferencia programática del proyecto de Zurita respecto de otros programas de ruptura como los de Huidobro, Parra o Lihn, se encontraría, en su opinión, en que en los casos anteriores el propósito último ha estado siempre en construir una práctica artística y literaria cerrada y autosuficiente, regulada por las leyes del arte, aun en aquellos casos en que el texto cuestiona o autoimpugna el discurso de la literatura, y en este sentido serían obras inocentes y a la vez bien intencionadas en las que la realidad aparece intocada:

Y son inocentes porque esas obras sin jamás entrar a cuestionar la certeza de su autosuficiencia, no han producido (o no han sentido la urgencia de producirlo) un modelo que sea capaz de integrar la polivalencia del desarrollo histórico concreto como un modo de producción de la obra, como un momento de su estructura, estableciendo las coordenadas que referirían la posibilidad de construcción de arte a la capacidad que tengamos, en el arte, de estructurar un cuerpo que integre el devenir (Íd., p. 10).

Más allá de lo discutible de este planteamiento, pues el proyecto de Huidobro, para mencionar el caso más puro, a poco de iniciado supone también un intento de transformación de lo real desde el arte, lo cierto es que Zurita pretende dar un paso más radical al insertar su reflexión directamente en el terreno de coordenadas políticas, para desde ahí, advertir que lo importante no es la creación de un programa literario, sino fundamentalmente, de un programa de transformación de la vida. La poesía y el arte no se

¹² “Nel mezzo del cammin”, *Cal* 2, 1979, p. 10.

entienden como productos autónomos, sino como parte de un proyecto en que arte y vida se interrelacionan y se modifican, de esta manera el proyecto poético personal dejará su fetichismo, su condición de producto de la capa burguesa que lo distancia de la vida y de la realidad para integrarse “como otro lugar más, al desarrollo colectivo del que dependerá su propia consumación. Esto significa asumir la construcción de un nuevo modelo social como lugar físico de cumplimiento de la obra, incorporada a la producción del Área Mundial en que cada UNO ERIGIRÁ SU PROPIA EXPERIENCIA Y LA DE LOS OTROS COMO EL ÚNICO PRODUCTO DE ARTE QUE MERECE SER COLECTIVIZADO.”(Id., p. 11).

La articulación de un proyecto asumido a partir de su propia especificidad (desde y en la soledad de Latinoamérica) significa incorporar una experiencia en lo substancial nueva al proyecto común del hombre contemporáneo. Experiencia individual y experiencia colectiva forman parte de un mismo proceso en que el hombre está en el centro. Las acciones de arte significan el intento de colectivizar la experiencia social, la semantizan al dotar al dolor individual de un valor específico en el espacio del arte y de la sociedad, interviniendo determinadas estructuras mentales, determinadas ideologías e imaginarios. El gran signo común del hombre es el dolor y el arte testimonia dicho dolor. Lo anterior implica conceptualizar de modo nuevo la abolición de las distinciones establecidas por la sociedad burguesa entre arte y vida, entre la praxis cotidiana y el arte.

En un ensayo preparado en 1983 para una antología que no llegó a publicarse (el texto me fue cedido por el poeta Aristóteles España), Zurita sintetiza su pensamiento en los términos en que lo hemos descrito. Fundamentalmente al colocar el acento en la experiencia de vida como única experiencia digna de ser llevada al arte:

Yo me he planteado una obra unitaria, una obra que se concibe, en última instancia, como una totalidad dentro de ella. Y que no se plantea el problema del “poema” como problema fundamental. Es decir, un modo de articular un libro es escribir una serie de poemas y, después que ha pasado cierto tiempo, publicarlos como libro. Yo he partido, en realidad, de una concepción distinta: primero me interesé por un hecho que es bastante base y que es la relación VIDA - LITERATURA, o entre el ARTE Y LA VIDA; en el sentido de que cualquiera de nosotros parte de un dato básico, absolutamente intransferible, que es el hecho de su propia existencia. (p. 1)

La propuesta globalizadora de Zurita está estrechamente ligada a su concepción de la escritura como historia de vida, lo que le permite rescribir *La Divina Comedia*, situándola en el contexto chileno y sudamericano, como una estructura que busca reorganizar los sentidos del dolor. La escritura así trasciende el marco de las palabras y expande sus significaciones no sólo en el espacio del libro, sino en el espacio de la vida, la realidad se convierte en un nuevo soporte de la escritura y en ese contexto en un espacio dentro del curso de la realidad:

Desde ese momento, yo marco mi propia realidad como un modo más análogo al de la escritura, mi propio cuerpo como vehículo expresivo. Entonces, para mí, los confines de lo literario y de lo no literario es un problema que he tenido tremendamente presente. Hasta las escrituras que se desvanecen en el cielo, en el otro libro. Entre esos dos límites yo construyo mi trabajo. Ahora, yo no me he fijado en ninguna medida a la cual se nos quiera, de una u otra forma, fijar. Y he tratado, casi concientemente, (de) romper medidas nacionales, medidas que están dadas por una cultura que es mucho más alienante que liberadora, más castrante que fertilizadora. ¿Qué son las escrituras en el cielo, que son las utilidades del propio cuerpo, sino la *expansión de la libertad* poética llevada a su máximo grado? No es otra cosa. En el siglo pasado Mallarmé rompió una convención que ya llevaba siglos: que era imposible saltarse el marco de una página. Y fue el primero que se fijó que un texto era un objeto convencional, no natural, y que, por lo tanto, el tipo podía saltarse de allá para acá. Con ello significaba que rompía a lo menos seis siglos de fijación mental (p. 2).

La expansión del significante del texto poético supone la utopía de la superación de la institución burguesa del arte y su reemplazo por una concepción nueva en la que, en rigor,

cada manifestación habría de considerarse artística en la medida en que una sociedad sin clases, una sociedad transparente así lo definiera. La expansión última del significante es convertir la vida misma en el espacio de la escritura o en otras palabras el arte se volverá innecesario en la medida en que cada manifestación humana sea de por sí artística.

Dos lecturas se desprenden de esta propuesta. Por un lado, que la vida misma es ya arte, sólo que la convencionalidad de una sociedad alienante impide comprender esta evidencia. Por otro, que el arte requiere para su manifestación plena en el cuerpo social de una nueva sociedad, de un nuevo orden cultural, social y moral que es imposible lograr sin el concurso mismo del arte. La liberación de los signos es la liberación del cuerpo de los hombres y su integración a una escritura plena. El único libro total no sería otro que la vida misma. La literatura, el arte, siguen existiendo en la medida en que en la sociedad persisten las distinciones de clase, la alienación y el dolor, se convierte en una señal de la condición humana:

Yo creo que la obra a la cual se apunta sea, en efectivo, la construcción de un nuevo modelo social donde concretamente se hayan eliminado las diferencias de clases, no se privilegie el trabajo intelectual por sobre el trabajo manual; eso, entiendo, en términos de asumir la vida de cada cual como el único producto de arte que merece ser socializado.

Es posible que esto sea desmentido históricamente: que el mundo estalle en un millón de pedacitos mañana, hoy mismo. Si uno se fija en lo que ha sido la Historia del Arte, desde las Cuevas de Altamira hasta los Hapennings, es, en sí misma, el mentís más grande a oda forma de barbarie o de violencia. Porque existe un “Moisés”, porque existen los murales de Siqueiros, porque se escribió “LA DIVINA COMEDIA”, porque se escribió el “CANTO GENERAL”, la barbarie es más bárbara y la violencia es más violenta. En la Historia del Arte, en la Historia de la Literatura, el hombre ha dejado lo mejor de sí. Creo en el arte como un modelo frente al cual es posible al menos intuir dos modos de conducta más humanos, más viables. Entiendo mi trabajo como una especie de metáfora; una especie de alegoría escritural de una situación de vida de miles y miles de seres humanos por convertirse en seres humanos y por continuar siéndolo. (Id., p. 3)

La notable cita anterior muestra de qué manera en el proyecto inicial de Zurita subsisten las bases de una concepción humanista y marxista de la historia, de qué manera subsisten las bases de una concepción utópica de la historia y de qué manera frente a la noción de crisis de los grandes relatos y de las utopías Zurita propone como respuesta una alegoría que pretende construir un nuevo tipo de sociedad a partir del arte. Sujeto, arte, vida forman entonces parte de un mismo proceso y de una misma y continua escritura.

Esta concepción del arte como expresión del dolor y del sufrimiento histórico le asigna a la escritura, un papel redentor, lo convierte por la vía de su martirio en la salvación humana, restituyendo la noción del artista como un sujeto que cumple una misión que resitúa el curso de los hechos históricos que vaticina, construye y comunica en el cuerpo social. El correlato histórico utópico de este proyecto lo encuentra en una sociedad sin clases, momento en el que cada hombre podrá construir su propia obra de arte, el de su vida como único producto que puede aspirar a ser socializado, “nostalgia del futuro” que mueve el accionar del arte y, presumiblemente, a los hombres desde siempre.

El proyecto poético de Zurita como su obra es unitario y complejo; porque en términos globales se puede leer un programa que pasa desde el trabajo con la precariedad y el sufrimiento, al atisbo de un discurso de mayor plenitud, de reencuentro, y, por ende, de un sentido utópico más evidente; lo que implica también el paso de un sujeto escindido a un sujeto reconciliado consigo mismo, porque es claro que el sentido mesiánico se mantiene intacto: desde el mesías mártir al mesías profético. Posiblemente en este cambio estriba una de las razones de la crítica no siempre bien intencionada que ha recibido su poesía con posterioridad a *Anteparaiso*. Curiosamente el lenguaje de Zurita ha ido a contrapelo de las claves dominantes en su tiempo y es este un elemento a tener en cuenta. Cuando señalo este

aspecto me refiero a la insistencia por sostener un discurso utópico en tiempos en que el discurso dominante es el desencanto postmoderno, la clausura de los sentidos, la noción de lenguaje como fragmento, del sujeto como puro diferimiento. En su proyecto poco a poco se va imponiendo la noción de “sueño” como explicación de la energía que anima las posibilidades de transformación social y humana. En este terreno su proyecto mantiene la misma base utópica que alimentó sus primeros libros, pero desde el reemplazo de un discurso cultural y político a un discurso más definidamente estético. De hecho Zurita abandona el uso de programas poéticos, para pasar a una reflexión inserta en su misma escritura y a una evidente vocación para el desarrollo de la entrevista como género adecuado para verter sus posiciones. De igual modo, es necesario considerar que *La vida nueva* implica una etapa de producción en la que el lirismo ocupa una posición central, pero no es menos cierto que su lenguaje mantiene una profunda tensión en la medida en que está atravesada por la violencia y el dolor.

En más de una treintena de entrevistas que hemos revisado Zurita insiste una y otra vez en que el propósito del arte es hacer que la vida sea más vivible, el mundo más habitable, de modo tal que recupera un estatuto claramente político y constructivo para la actividad artística, de claras connotaciones utópicas; al mismo tiempo en esta dinámica comienza a aparecer la noción de poeta como productor de bienes sociales más que estéticos, como traductor de aspiraciones colectivas más que individuales. El sentido utópico de su proyecto es pues una consecuencia de este modo de pensar: “purgatorio” y “anteparaíso” son palabras que sirven para explicar un determinado estado de cosas detrás de la cual se encuentra “la vida nueva”: “En mi obra postulo la posibilidad del Paraíso. Y, a pesar de que toda la realidad te lo desmiente, yo creo que todos estamos construyendo el paraíso, que todo esto

tiene un sentido...»¹³. Es interesante advertir que la propuesta de Zurita se encuentra en relación polémica con la noción de poesía como objeto de lenguaje y de la historia como decadencia de los proyectos emancipadores y utópicos. Curiosamente su escritura recoge elementos que provienen de este modo de percibir la realidad, pero en la perspectiva de realizar una lectura deconstructiva de los lugares de reflexión más habituales del discurso postmoderno: ante la crisis de los grandes relatos Zurita sitúa un nuevo tipo de discurso utópico; ante la crítica a la primera vanguardia asegura sentirse más cómodo con poetas como Neruda y Huidobro que con sus contemporáneos; ante la crisis del sujeto ofrece su rearticulación; ante la desconfianza en el lenguaje, la posibilidad de nuevas formas de intercambio comunicativo entre artista y receptores:

Vivimos en un país tan arrasado que es necesario que nosotros levantemos el sentido nuevo y distinto de las cosas. El país arrasado sigue existiendo, y por eso mi poesía habla de ríos amantes, pero también de ahogados. La visión del dolor está muy fuerte en *Purgatorio* y *Anteparaíso*, transito por lo precario y lo doloroso. No obstante estamos y seguimos vivos porque podemos al menos soñar que el universo entero está por venir.¹⁴

En este contexto no es extraño que nos encontremos con una resemantización, en términos humanistas, de algunos conceptos o expresiones tales como “comunicación sagrada”¹⁵,

¹³ Ana María Maack, entrevista “Raúl Zurita y su arte-pasión: El poeta camina siempre al borde del abismo”. *El Sur*, Concepción, domingo 23 de junio de 1985.

¹⁴ Luisa Ulibarri: “Raúl Zurita canta a los ríos que conversan y se aman”, *La Época*, 7 de abril de 1987, p. 25.

¹⁵ “... yo creo que nuestra lengua es el patético recuerdo de un estado de comunicación sagrada, mágica, vivencial y emotiva con todos los elementos de la realidad. O sea, el lenguaje que nosotros hablamos ya es ese recuerdo también; y a la vez atrae las condiciones en las cuales se impuso. Nosotros hablamos una lengua, el castellano, que hace quinientos años se impuso a sangre y fuego sobre este continente. Y cada vez que hablamos, de una u otra forma, traemos

“utopía”¹⁶ o “felicidad”¹⁷, y que la escritura sea vista nuevamente casi como una actividad motivada por impulsos superiores al propio poeta que se ve en la obligación de asumir el rol que su colectividad le asigna y en este terreno se convierte en el transmisor de las contradicciones y de los sueños de su pueblo:

Estimo que los artistas somos realmente los intérpretes de los sueños y esperanzas de la comunidad. En algún momento pensé que la creación era una vocación de voluntad. Algo de eso hay sin duda pero en el fondo los creadores son realmente los pueblos, quienes eligen a los artistas como sus transcriptores.”¹⁸

La narración de los sueños es entonces la explicación que encuentra para su propia

el recuerdo de esa especie de gran cataclismo que significó la conquista. El castellano que nosotros hablamos no es el mismo castellano peninsular, el nuestro está cargado de una historia diferente, que incluye todo lo que sepultó o condenó a la marginalidad. En este sentido, el poema de Neruda “Alturas de Macchu Picchu” marca un hito impresionante. Lo que allí se lee es finalmente la reconciliación de los hablantes con la lengua que hablan, la posibilidad de que esa historia pueda ser algún día ganada colectivamente.” Juan Armando Epple: “Transcribir el río de los sueños (entrevista a Raúl Zurita)”, *Revista Iberoamericana* 168-169, julio diciembre de 1994, p. 877.

¹⁶ En cuanto a la relación entre utopía e historia Zurita señala: “Es verdad, son dos concepciones estrechamente ligadas, salvo que la utopía implica, en el fondo, el ‘lugar de ninguna parte’. En ese sentido tiene valor histórico sólo como testimonio de un presente, no como futuro virtual al que se pueda acceder. En realidad, a través de distintas utopías, sociedades enteras han hablado de sí mismas, informando sobre sus sueños y sobre los dilemas de su presente. Ahora, yo sinceramente creo, y lo creo de verdad, que se avanza hacia un mundo radicalmente distinto. Que lo más probable es que nosotros, y nuestros hijos y nietos, no lo alcancemos a ver, pero que algún día será realidad.” Id., p. 867.

¹⁷ “El lenguaje que es lo único que tenemos, en ciertas ocasiones se revela sólo como la historia de un largo malentendido, de una especie de condena a la incompletud o la infelicidad. Cuando oigo decir que la misión de la poesía es la palabra, rescatar las palabras, pienso en realidad que es una afirmación que se hace con el pecho bajo. Que en realidad no es eso, sino el esfuerzo de transcribir esos grandes sueños y esas grandes pesadillas que gesta una comunidad o colectividad, y que siempre tienen relación con aquellas cosas que finalmente más le importan: el deseo de ser felices.” Id., p. 875.

¹⁸ Mario Rodríguez O.: “Raúl Zurita, poeta: Quisiera lanzar un grito de humanidad que vaya más allá de lo estrictamente político”, *Cosas* 311, Santiago, 1 de septiembre de 1988, p. 74.

actividad creadora, de ahí que en su poesía se convierta en un elemento fundamental la articulación de un discurso no de lo onírico personal (a la manera surrealizante), sino de los sueños colectivos, entendiendo por tales aquellas energías que identifican a un pueblo. Este elemento es visible ya en *Purgatorio* y más aún en *Anteparaíso*, pero es en *La vida nueva* donde Zurita relaciona sueño y poesía, desde la comprensión de la literatura como actividad solidaria en la que entran en relación el poeta y su colectividad. Es necesario precisar que no se trata de la simple relación entre autor y lector, del intercambio comunicativo que siempre se ha supuesto entre estas instancias, sino que es necesario incorporar la noción del poeta como constructor de mitos que identifiquen a su comunidad y, por esta vía, resulta evidente el abandono de la idea parriana del poeta como destructor de mitos; la percepción de la actividad poética es, por lo tanto, de naturaleza positiva y constructiva:

Sí, creo que absolutamente que todo artista, todo escritor es un transcriptor de los grandes sueños y las grandes pesadillas de una comunidad, un pueblo, una nación. Lo que yo puedo decir ahora es una parte, ¿te fijas?, de los grandes sueños que esta comunidad en lo más profundo de sí, guarda.¹⁹

La publicación de *La vida nueva* se explica en parte por este nuevo contexto de reflexiones y por la posición de Zurita que se percibe a sí mismo como representante y traductor de la voz colectiva. Hay que agregar que durante la escritura de este último libro Zurita vivió en el sur de Chile, principalmente en Temuco y en Coihaique, lo que contribuye a explicar no sólo la potencia con la que aparece la naturaleza, sino también que nos

¹⁹ Ana María Foxley: "Raúl Zurita: la poesía contiene los sueños más bellos y más buenos que un pueblo puede tener", *Literatura y Libros* 18, año 1, *La Época*, 14 de agosto de 1988, p. 3.

encontremos con una exploración en los mitos y sueños fundacionales del extremo sur de Chile.

2. Del sujeto psicótico al sujeto sano: soñar es representar

Más allá de muchas lecturas posibles de *Purgatorio* sobresale la idea de la narración de un sujeto en crisis y escindido.²⁰ Ante el hablante de estos textos, que se presenta como un enfermo en los límites entre la razón y la locura, incapaz de diagnosticar su propio estado mental, resulta difícil hacer distingos simples entre autor textual y sujeto poético. Una huella visible de esta disociación es la obsesión por el estatuto del sujeto que habla, que se define a sí mismo como "Zurita", pero que también le habla a un "Zurita" que no es otro que ese alter ego al que se afirma con desesperación. Sujeto neurótico, narcisista y onanista, que vive su propio purgatorio. la pesadilla del dolor y la locura. El libro se abre con la fotografía del rostro quemado del autor como testimonio de la laceración de un cuerpo sobre el que escribe. Pero hay más el sujeto se define en términos sexuales ambivalentes, semiotiza en

²⁰ La organización de *Purgatorio* es de gran complejidad: el libro se encuentra organizado, además de un breve texto introductorio y la dedicatoria, en las siguientes secciones: "En el medio del camino", "Desiertos", "El desierto de Atacama", "Arcosanto", "Áreas verdes" y "Mi amor de Dios". Las secciones 1, 4 y 6 desarrollan fundamentalmente la preocupación por el estatuto del sujeto; las 2 y 3 se concentran en la dimensión política y alegórica, mientras la sección 5 es, en lo fundamental, un texto de carácter autorreflexivo que aborda las relaciones entre lenguaje y realidad, lenguaje y silencio, lenguaje y logos. En este apartado nos ocuparemos básicamente de las secciones 1, 4 y 6 que obsesivamente abordan la noción de sujeto en crisis.

femenino²¹, está en desacuerdo con el resto del mundo:

mis amigos creen que
estoy muy mala
porque quemé mi mejilla
(sin páginar)

A este texto sigue una dedicatoria titulada “Devoción”: “A Diamela Eltit: la / Santísima Trinidad y la / Pornografía. // ‘LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA’” (s. n. p.). Es habitual que las dedicatorias en la poesía de Zurita superen el rango habitualmente marginal de este tipo de discurso paratextual para pasar a formar parte del texto. En este territorio doloroso el amor se constituye como un espacio posible de plenitud.

El sentido ambivalente de la identidad sexual del sujeto se expande a lo largo del libro. La sección primera “En medio del camino” se inicia con la fotografía del poeta, en la página izquierda, y un texto manuscrito, en la derecha, que consiste no sólo en una peculiar reescritura del verso del Dante que abre *La Divina Comedia* (“Me llamo Raquel / estoy en el oficio / desde hace varios / años. Me encuentro / en la mital de mi vida. Perdí / el camino”), sino también en una nueva señal del estado psicótico mesiánico del sujeto, como se advierte en el “EGO SUM QUI SUM”, que con grandes caracteres atraviesa ambas páginas. La cita bíblica puede ser leída también como un nuevo gesto de afirmación personal en este estado de locura al que se asoma el hablante. Si Raquel, en tanto anagrama de Raúl, alude al relato bíblico estamos en el espacio de la infertilidad y, por lo mismo, nos enfrentaríamos a una escritura como parto; pero Raquel es también aquí una mujer

²¹ Cf. Eugenia Brito: “Un continente semiotizado en femenino: la escritura de Raúl Zurita”, *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*. Op. cit, pp. 53-93.

marginada, una prostituta que está en el oficio desde hace varios años y que ha perdido el camino. Esta referencia cifrada al “oficio” tiene también evidentemente una dimensión más inmediata: Raquel / Raúl está en el oficio de escribir y en la mitad de su vida, busca un camino de expresión desde la marginalidad social, personal y política: un espacio desde el que ofrece su propio testimonio de vida, la escritura sobre su propio cuerpo: “yo soy el que soy”. Este sistema disociador de la categoría de persona se proyecta luego a múltiples momentos del volumen: en el texto I de “Domingo en la mañana” afirma “Soy una Santa”, en el III es “el Super Estrella de Chile”, en el XIII “el confeso” y “la Inmaculada”, en el LXIII sueña que es Rey.²²

El poema inicial abre las claves de la crisis personal: “Me amanezco / Se ha roto una columna // Soy una Santa digo” (I, p. 15); y en los siguientes, se suceden uno tras otro los símbolos del dolor: “Me he aborrecido tanto estos años” (III, p. 16), “Destroce mi cara tremenda / frente al espejo” (XXII, p. 17), “Les aseguro que no estoy enfermo créanme / ni me suceden a menudo estas cosas” (XXXIII, p. 17) o “Estoy mal Lo he visto / yo no estaba borracho / Pero me condené” (LXXXV, p. 20). ¿Cuál es la columna que se le ha roto a Zurita?. Imaginemos que esta saturación semántica obedece a la necesidad de exponer una crisis psíquica producida al mismo tiempo por una visión numinosa: ver a Dios o a un ángel. El tratamiento lingüístico de esta experiencia se realiza, sin embargo, a partir de un código no convencional. La acción transcurre en espacios cerrados, en una habitación, en una cama

²² Es conveniente recordar que el sistema numérico elegido por Zurita en esta sección siendo progresivo no es correlativo; los textos se enumeran con indicaciones romanas que avanzan del siguiente modo: I - III - XIII - XXII - XXXIII - XXXVIII - XLII - LVII - LXIII - LXXXV - XCII - C. Aviso tal vez de una escritura más amplia de la que sólo se han elegido algunos textos, anuncio también de que hay zonas del dolor innombrables, incapaces de formulación por medio de las palabras.

y sobre todo en un baño, ante el espejo, allí el sujeto ve algo:

Les aseguro que no estoy enfermo créanme
ni me suceden a menudo estas cosas
pero pasó que estaba en el baño
cuando vi algo como un ángel
“Como estás, perro” le oí decirme
bueno -eso sería todo
Pero ahora los malditos recuerdos
ya no me dejan dormir por las noches
(p. 17)

Es precisamente el simultáneo proceso de negación y afirmación del sujeto el que sobresale en estos textos. La rotura de “una columna” es no sólo la propia rotura del yo, sino también la rotura de un sistema valórico y social que le obliga a afirmarse en sí mismo como posibilidad de salvación. De ahí que junto a los gestos autodestructivos aparezca con tanta fuerza la constatación del deseo de volver a amarse: “te amo -me dije- te amo // Te amo a más que nada en el mundo” (p. 17).

En su dimensión testimonial más inmediata *Purgatori* incluye bajo el título de “La gruta de Lourdes”, único texto de la sección “Arcosanto”, un certificado médico que diagnostica al paciente una psicosis de tipo epiléptico, y se cierra con una serie de versos escritos sobre los electroencefalogramas del paciente en la sección “Mi amor de Dios”. “La gruta de Lourdes” consiste en la intervención de la fotocopia un certificado médico manuscrito firmado por una psicóloga y dirigido a un colega, donde en términos propios de la disciplina se refiere a una primera impresión sobre el estado del paciente Raúl Zurita: “Los resultados especialmente Rorschach coinciden plenamente con tu diagnóstico observándose numerosos elementos positivos de psicosis de tipo epiléptico...” El certificado ha sido intervenido borrando el nombre Raúl Zurita (que todavía puede leerse bajo la tachadura) y

el artículo masculino ha sido reemplazado por el femenino, escribiendo entre los espacios en blanco un nombre ilegible y los de “Violeta, Dulce Beatriz, Rosamunda y Manuela”. Es posible que el nombre ilegible sea el verdadero nombre. Es posible que los tres primeros nombres aludan a intertextos prestigiosos: *La Traviata*, *La Divina Comedia*, *La vida es sueño* y que Manuela, como se ha propuesto Mario Rodríguez, aluda a “prácticas onanistas”²³, o que Violeta sea Violeta Parra (la suicida) y que, más remotamente en nuestra opinión, Manuela aluda al personaje homosexual de *El lugar sin límites* de José Donoso como señala Eugenia Brito (Íd., p. 73). Lo que importa es que el texto tiene un evidente sentido crítico, ya que por un lado “La gruta de Lourdes” alude a la psiquiatría como espacio santificado por una cultura, que oculta en su aparente impersonalidad un carácter evidentemente represivo, y, por otro, un nuevo gesto de afirmación personal pues el texto se cierra a pie de página con un enunciado fragmentado y circular en grandes caracteres: “AMO TE AMO INFINITAMENTE T”; es decir, la rayadura del sujeto, su locura, no le impide amarse pese a todo. El texto hace sistema con el cierre del libro, es decir con los “textos” finales de “Mi amor de Dios”, donde escribe breves sentencias sobre los electroencefalogramas del propio Zurita, que resumen el itinerario dantesco: “Infierno”, “Purgatorio” y “Anteparadiso”. El primero afirma “mi mejilla es el cielo estrellado” (y lo firma Bernardita); el segundo “mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile” (Santa Juana); el tercero cita otro conocido verso de Dante, el que cierra *La Divina Comedia*: “el amor que mueve el sol y las otras estrellas” (Yo y mis amigos / MI LUCHA). Sabemos entonces que la mejilla agredida tiene la belleza de un cielo estrellado y, al mismo

²³ Cf. Mario Rodríguez: “Raúl Zurita o la crucifixión del texto”, *Revista Chilena de Literatura* 25, 1985, pp. 115-123.

tiempo, la vulgaridad de los lupanares de Chile, y que esa energía mueve el sol y las otras estrellas. Los dos nombres iniciales mantienen la idea sacrificial de la santidad, mientras el tercero es Yo, afirmado por sus amigos: individualidad y solidaridad. MI LUCHA, es la afirmación de la opción vital ante todo; lucha en todo caso muy distinta de la hitleriana, pues esta se funda en la entrega, en la ofrenda del propio yo.

Gilles Deleuze ha escrito que uno no escribe con sus neurosis, que la neurosis, la psicosis, no son pasajes de vida, sino estados en los que se cae cuando el proceso es interrumpido, impedido, colmado: “La enfermedad no es un proceso, sino sentencia del proceso, como en el ‘caso Nietzsche’. Incluso el escritor como tal no es un enfermo, sino más bien un médico, médico de sí mismo y del mundo. El mundo es el conjunto de síntomas cuya enfermedad se confunde con el hombre.”²⁴

Existe en la poesía de Zurita una dimensión personal en la que la escritura es percibida como un proceso de sanación del sujeto enfermo, pero el mismo acto de escribir supone, en tanto verbalización, que dicho proceso se encuentra en curso. No se escribe desde la enfermedad, sino acerca de ella, en los márgenes, en las fronteras de la enfermedad. Por eso el doble juego de afirmaciones y negaciones del sujeto del texto. Pero existe también una dimensión transindividual, en la que el sujeto en crisis metaforiza una crisis social, un cuerpo social enfermo. La propuesta de Zurita consiste en inventar un pueblo no como rescate de la memoria pasada, sino como construcción de una utopía. Para Deleuze: “La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta. Pertenecer a la función fabuladora de inventar un pueblo. Uno no escribe con sus recuerdos, a menos

²⁴ *La literatura y la vida*. Edición preparada por Silvio Mattoni. Córdoba, Argentina, ALCION Editora, 1994, p. 16.

de hacer de ellos el origen o el destino colectivos de un pueblo por venir, todavía enterrado bajo sus traiciones y negaciones” (p. 17) Como vemos se trata del itinerario de una ruptura personal, pero al mismo tiempo el poema se abre hacia una dimensión de connotaciones políticas y colectivas como ocurre con la serie de poemas sobre “El desierto de Atacama”. Allí se habla de los destinos de Chile. El desierto sirve como nueva metáfora de una comunidad censurada. Su mirada traduce la posibilidad de soñar con la liberación; el desierto atado se desata, se extiende, se libera. Esta sección se encuentra en estrecha relación con las demás en la medida en que aquí se encuentra la explicación histórica de un sujeto censurado que alegóricamente alude a una sociedad censurada en su conjunto.

3. El sueño como sistema de representación

En la poesía de Zurita nos encontramos con un elemento de gran potencia poética fundamental para comprender su proyecto poético. Se trata del valor otorgado a la palabra “sueño” que se convierte en el principal mecanismo de percepción y representación de la realidad a lo largo de toda su obra poética. El tratamiento de lo onírico tiene una dimensión ambivalente porque aparece ya como pesadilla, ya como anhelo y ensoñación y, por tanto, como utopía. En “Domingo en la mañana” el sueño está semantizado en su dimensión pesadillesca: “Hoy soné que era rey / me ponían una piel a manchas blancas y negras / Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer / mientras las campanadas fúnebres de la iglesia / dicen que va a la venta la leche” (p. 19). Es a partir de la sección “Desiertos”, donde introduce la noción de patria, específicamente de Chile, que este elemento cobra un valor distinto. Los

tres poemas que componen la sección se titulan precisamente “Como un sueño” y sirven de pórtico a “El desierto de Atacama” de cifradas connotaciones políticas. Los tres textos mantienen una clara ambivalencia respecto de la semantización del sueño y, como es frecuente en su escritura, cada poema se organiza por medio de un texto base y una afirmación a pie de página en caracteres mayores, que opera como síntesis. Los desiertos soñados, que es al fin y al cabo el desierto de Atacama, se encuentran definidos por medio de elementos negativos y por un sistema de representaciones marcado por la pluralidad y la inestabilidad significativa y la duda respecto de lo observado:

Claro: este es el Desierto
de Atacama buena cosa no
valía tres chauchas llegar
allí y no has visto el
Desierto de Atacama -oye:
lo viste allá cierto? Bueno
sí no lo has visto anda de
una vez y no me jodas

LAPSUS Y ENGAÑOS SE LLAMAN MI PROPIA MENTE EL
DESIERTO DE CHILE
(p. 25)

La estructura dialógica es unidireccional y forma parte de este intento por precisar algún sentido a la inesperada contemplación del desierto de Atacama, pero una vez visto el sujeto llega a la rápida conclusión de que no vale tres chauchas llegar allí. El intento de afirmación se lleva a cabo por medio de la pregunta a un auditor hipotético: “lo viste allá cierto?”. El desierto es percibido como sitio vacío, como negación de la plenitud. La afirmación que cierra el texto insiste en la idea de la contemplación como engaño o lapsus mental: el sujeto no sabe a ciencia cierta si lo que contempla no es más que un engaño de los sentidos, pero al mismo tiempo sabe que esos desiertos sirven para explicar algo que ocurre en Chile y, por

lo mismo, supone una apertura de la experiencia individual a la experiencia colectiva. El segundo texto se inicia con una constatación afirmativa y una inmediata relativización interrogativa: “Mira que cosa: el Desierto de / Atacama son puras manchas / sabías?”. Las manchas del desierto tienen su correlato en el cuerpo individual: “yo también soy una buena mancha”. La noción de mancha asociada a pecado, explica la lectura cristiana. Las manchas del desierto son los pecados de los individuos que lo observan:

Mira qué cosa: el Desierto de
Atacama son puras manchas
sabías? Claro pero no te
costaba nada mirarte un poco
también a ti mismo y decir:
Anda yo también soy una buena
mancha Cristo -oye lindo no
has visto tus pecados? Bien
pero entonces déjalo mejor
encumbrarse por esos cielos
manchado como en tus sueños

COMO ESPEJISMOS Y AURAS EL INRI ES MI MENTE EL
DESIERTO DE CHILE

(p. 26)

El desierto cobra aquí una dimensión antropomórfica, como si fuera una entidad con voluntad propia para, desde el pecado y cubierto de manchas, encumbrarse por esos cielos. Suponemos entonces que estos sueños, que el sujeto también comparte, tienen que ver con la capacidad de redención, de transformación, de ese Desierto que es a su vez el desierto de Chile. El tercer texto explicita el resultado del viaje y del vuelo del desierto:

Vamos: no quisiste saber nada de
ese Desierto maldito -te dio
miedo yo sé que te dio miedo
cuando supiste que se había
internado por esas cochinas

pampas -claro no quisiste
saber nada pero se te volaron
los colores de la cara y bueno
dime: te creías que era poca
cosa enfilarse por allá para
volver después de su propio
nunca dado vuelta extendido
como una llanura frente a nosotros

YO USTED Y LA NUNCA SOY LA VERDE PAMPA EL
DESIERTO DE CHILE

(p. 27)

El relato ahora se vuelve más asertivo: el Desierto está maldito, el destinatario se niega a ver, tiene miedo de saber qué ha ocurrido en ese viaje del Desierto por las cochinas pampas, “su propio nunca”, desde las que ha regresado “dado vuelta”, “extendido como una llanura”. La distinción entre Desierto, pampa y llanura es en extremo compleja. “Desierto” y “pampa” son modalidades equivalentes en su semanticidad para referirse a una misma elemento, sin embargo el sujeto los distingue y los identifica al mismo tiempo: el Desierto se interna en las pampas que son “su propio nunca” y en esa empresa regresa transformado en llanura. Podemos leer entonces esta relación como un viaje de reconocimiento interior, como un ensimismamiento, desde la que el Desierto vuelve transformado en otra cosa. La afirmación taxativa amplía aún más este proceso de identificación en términos alegóricos: Yo (el sujeto), usted (el otro) y la nunca (la otra cara del desierto, la negación de la felicidad) soy (somos) la verde pampa (el desierto de Chile como posibilidad). El uso gramaticalmente anómalo de “soy” reafirma esta empresa identificatoria, de modo tal que no hay diferencia entre sujeto y colectividad, entre el que habla y el desierto del que se habla. La transformación del Desierto de Atacama en “verde pampa” desplaza el valor semántico de “cochinas pampas”: el epíteto sirve para reafirmar por primera vez un valor positivo a la

descripción del desierto, de ahí que nos encontremos con el primer sueño marcado por semas positivos, que se reafirmarán con claridad en la sección siguiente.

El extenso poema “El Desierto de Atacama”, dividido en una introducción, siete partes y un epílogo, proyecta el poema anterior en un sentido político y alegórico más específico, aunque siempre marcado por la ambigüedad y el principio de negación permanente. Cada enunciado tiene su contrapartida, cada poema se contradice en el siguiente. La introducción en mayúsculas varía de modo definitivo la caracterización del Desierto de Atacama:

QUIÉN PODRÍA LA ENORME DIGNIDAD DEL
DESIERTO DE ATACAMA COMO UN PÁJARO
SE ELEVA SOBRE LOS CIELOS APENAS
EMPUJADO POR EL VIENTO

(p. 31)

El Desierto de Atacama se define ahora por su “enorme dignidad” y se sitúa ya no en espacios terrestres como en la sección anterior, sino aéreos: como un pájaro se eleva casi por sí mismo, “apenas empujado por el viento”. No es difícil imaginar detrás de ese pájaro al cóndor, símbolo nacional, por lo tanto, el Desierto de Atacama nuevamente se relaciona con Chile. La construcción del enunciado es nuevamente anómala: parece faltar un verbo tras el “Quién podría...”. Espacio de lo no dicho: quién podría “describir”, “entender”, “soñar” el momento de elevación del Desierto de Atacama, de la patria, de Chile.

Los siete textos centrales organizan reiterativamente la transformación del Desierto de Atacama. Se entra así al terreno del deseo, de la volición, del sueño. Por vez primera aparece en estos textos un procedimiento que luego se hará habitual en su poesía: la

construcción de los versos como enumeraciones lógicas. Se trata en mi opinión de un intento por encontrar un modo discursivo descriptivo y analítico que contrasta con el modo caótico y contradictorio de los poemas anteriores. El texto I se titula “A las inmaculadas llanuras” (p. 32) y contribuye a sintetizar los posibles sentidos de la sección en su conjunto. Se abre con dos enunciados de carácter general marcados por el uso de la primera persona del plural: “i. Dejemos pasar el infinito del Desierto de Atacama // ii. Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos”. “Dejemos pasar”, por una parte alude al carácter dinámico que el sujeto quiere imprimirle a la condición de ser del (los) Desierto de Atacama (infinito, estéril), por otra, al necesario tiempo de espera que debe mediar para que el Desierto pierda su condición de infinitud y esterilidad. El siguiente fragmento explica el porqué de esta necesidad: “Para que desde las piernas abiertas de mi madre / se levante una Plegaria que se cruce con el infinito del / Desierto de Atacama y mi madre no sea entonces sino / un punto de encuentro en el camino”. El carácter ambiguo de la madre, que a un mismo tiempo alude a la sexualidad y a la fertilidad, al coito y al parto, funciona como redentora del Desierto. La madre es un punto de encuentro entre una Plegaria y el Desierto de Atacama. El resultado de ese encuentro es el mismo sujeto, también un punto de encuentro fecundo en el camino: “iii. Yo mismo seré entonces una Plegaria encontrada / en el camino // iv. Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre”. Podemos suponer entonces que de ese encuentro más espiritual que sexual nace la redención del sujeto que es al mismo tiempo plegaria y madre. Las relaciones con la Inmaculada Concepción no son difíciles entonces de imaginar. Sin embargo, el sujeto no se atribuye a sí mismo la condición de sanador de los Desiertos y, por ende, de la patria, sino que se lo atribuye a la condición femenina. La madre no es pasiva, sino activa, no es el sujeto el que realiza la redención, sino la misma madre

cuyas lágrimas se convierten en agentes fecundadores y transformadores: “Para que cuando vean alzarse ante sus ojos los desolados / paisajes del Desierto de Atacama mi madre se concentre / en gotas de agua y sea la primera lluvia en el desierto”. La lluvia materna se extiende y hace aparecer otra dimensión de la figura del desierto y, por ende, de la figura paterna, castigadora: “v. Entonces veremos aparecer el Infinito del Desierto // vi. Dado vuelta desde sí mismo hasta dar con las piernas abiertas / de mi madre // vii. Entonces sobre el vacío del mundo se abrirá / completamente el verdor infinito del Desierto de / Atacama”. La redención supone la integración de todas las instancias en juego: madre, desierto y sujeto, reunidos en una misma entidad: la expansión sobre el vacío del mundo del verdor infinito del Desierto de Atacama. El título “A las inmaculadas llanuras” se explica en tanto en algún momento los Desiertos de Chile se volverán verdes, es decir, puros. El carácter utópico de esta promesa define el sueño como instancia transformadora, soñar equivale a transformar.

Los poemas siguientes (la serie del II al VI) establecen un juego de oposiciones entre las dos posibilidades anunciadas por el poema anterior: vacío / plenitud, esterilidad / fecundidad, pesadilla / sueño. Así en “El Desierto de Atacama II” (p. 33) se muestra la presencia insoslayable del Desierto de Atacama suspendido en el aire, apropiándose de ésta y la otra vida, imponiendo su dominio sobre la vida, sobre sus propias pampas: “iii. Hasta que finalmente no haya cielo sino Desierto / de Atacama y todos veamos entonces nuestras propias / pampas fosforescentes carajas encumbrándose en / el horizonte”. El poema “El Desierto de Atacama III” (p. 34) introduce un nuevo modo de aludir a la misma potencialidad: el color azul. Nuevamente nos encontramos con una estructura dialógica, entre quien afirma que los desiertos son azules y quien niega esta posibilidad “porque por

allá / no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido". En el color azul se concentra no sólo una identificación con el cielo, sino también con los oasis y en consecuencia con la bandera chilena. El color azul alude de este modo a un nuevo componente utópico: el Desierto de Atacama puede llegar a ser el Oasis Chileno y si esta transformación llega a operar, el cuerpo social en su conjunto verá desde todos los rincones de Chile "flamear por el aire las azules pampas del Desierto de Atacama".

El poema "El Desierto de Atacama IV" (p. 35) nuevamente predica sobre El Desierto de Atacama en un sentido positivo: "i. El Desierto de Atacama son puros pastizales", esto es, el Desierto de Atacama puede ser visto como espacio de la saciedad, de la plenitud: "ii. Miren a esas ovejas correr sobre los pastizales del / desierto // iii. Miren a sus mismos sueños balar allá sobre esas / pampas infinitas". En este caso el sujeto atribuye a la capacidad de soñar la posibilidad transformadora, no soñar equivale al desvarío, al perderse del rebaño en los desiertos: "Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto / de Atacama nosotros somos entonces los pastizales / de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo / en toda la patria se escuche ahora el balar de / nuestras propias almas sobre esos desolados desiertos miserables". El poema en cuestión introduce un nuevo símbolo religioso: las ovejas, es decir la comunidad, en cuyos sueños parece hallarse la posibilidad de salvación. Por esas tierras no ha sobrevolado J. Cristo, por eso el balar de las ovejas sobre los desiertos apunta a una búsqueda al margen de toda posibilidad de redención que no surja de un cambio interior de los actantes.

Si como vemos el poema "El Desierto de Atacama" puede ser leído como una alegoría histórica del Chile reciente. En el poema V (p. 36) se hace evidente una interpretación finalista del devenir histórico. Aquí se nos anuncia que "El Desierto de

Atacama sobrevoló infinidades de / desiertos para estar allí"; se advierte que el "allí", deíctico que indica lejanía, se contrapone a un posible e hipotético "aquí". Por eso el sujeto insiste en que su presencia se siente "silbando pasar entre el follaje de los árboles", transparentándose "allá lejos y sólo acompañado por el viento". "Allá lejos" en su modalidad de lugar nos indica que esta descripción del Desierto transparente, se opone al desierto manchado, pero a la vez se trata de una distancia no sólo espacial, sino también temporal: "allá lejos", es entonces también un indicador de una posibilidad en el horizonte histórico. Para llegar "allá lejos" el Desierto ha debido sobrevolar infinidades de desiertos, ha debido pasar por un itinerario que adivinamos como difícil pero a la vez necesario. Esa intuición del "allá lejos", sin embargo, está sometida a la incertidumbre, al error, por eso advierte sus reservas en el segmento final: "Pero cuidado: porque si al final el Desierto de / Atacama no estuviese donde debiera estar el mundo / entero comenzaría a silbar entre el follaje de los / árboles y nosotros nos veríamos entonces en el / mismísimo nunca transparentes silbantes en el / viento tragándonos el color de esta pampa". El "mismísimo nunca" es el curioso nombre con el que Zurita designa ya no a la distopía presente, sino a la distopía futura, a la imposibilidad de convertir el sueño en realidad.

El juego contradictorio al que Zurita somete la *representación del Desierto de Atacama* se evidencia en el segmento VI (p. 37). La doble negación inicial: "No sueñen las áridas llanuras / Nadie ha podido ver nunca / Esas pampas quiméricas", relativiza violentamente la oposición realidad /sueño que ha desarrollado hasta este momento en el poema. El doble valor que ha asignado a un mismo sistema simbólico (desiertos, llanos, ovejas, pastizales, nunca) se vuelve ahora evidente: "i. Los paisajes son convergentes y divergentes en el / Desierto de Atacama // ii. Sobre los paisajes convergentes y divergentes

Chile / es convergente y divergente en el Desierto de Atacama". De ahí que la visión finalista sea persistentemente contradictoria, dinámica y no estática, porque "el allá nunca estuvo allá", pero al mismo tiempo en ese quedarse "allá", es decir en el futuro, consiste el llegar a ser "las quiméricas llanuras desérticas" en el ahora, en el aquí. La redención no se puede atribuir entonces sólo a un tiempo hipotético ajeno a la voluntad de los sujetos (a sus sueños), por eso "cuando vengán a desplegarse los paisajes / convergentes y divergentes del Desierto de Atacama", cuando avancen desde el "allí" al "aquí", entonces "Chile entero habrá sido el más allá de la vida". El segmento final precisa con claridad este principio de unidad de lo diverso, y complejiza el modo de comprender el discurso alegórico: "porque a cambio de Atacama / ya se están extendiendo como / un sueño los desiertos de nuestra propia quimera / allá en estos llanos del demonio". La importancia que Zurita atribuye a los indicadores gramaticales de tiempo y espacio es fundamental para comprender su noción de futuro: "allá en estos"; nuevamente la anomalía gramatical, la extrañeza, sirve para volver convergente la divergencia, para "presentizar" el futuro.

El texto VII "Para Atacama del Desierto" (p. 38) sintetiza la idea de redención como una tarea colectiva. Primero, el reconocimiento: "i. Miremos entonces el Desierto de Atacama // ii. Miremos nuestra soledad en el desierto". La fuerza de la mirada como escritura sobre el cuerpo social reconciliado, transformado en una "cruz extendida sobre Chile", en la reunión de las diversas facha. El uso de la expresión "facha" (aspecto) sirve para definir la pluralidad que habita en la colectividad chilena. Segundo, el silencio: la redención no es verbalizable, por eso Zurita viene a decir que nadie puede hablar en realidad sobre este acto: "iii. Quién diría entonces del redimirse de mi facha // iv. Quien hablaría de la soledad del desierto". Tercero, el reconocimiento como sacrificio: la redención de las

“fachas”, supone un acto de integración y entrega, tocar las otras fachas equivale a convertirse en el otro, a su vez convertido en uno. El símbolo que le permite producir esta reunión es nuevamente religioso: la cruz, como un cuerpo con los brazos abiertos: “y así hasta que Chile no sea sino / una sola facha con los brazos abiertos: una larga facha / coronada de espinas”. Cuarto, la unidad, la reunión bajo una misma bandera, la muerte del Desierto de Atacama, la resurrección de la patria: “vii. Entonces clavados facha con facha como una Cruz / extendida sobre Chile habremos visto para siempre / el Solitario Expirar del Desierto de Atacama”. El “Epílogo” (p. 39) viene, no obstante a recordar que la promesa no ha sido todavía cumplida: “COMO UN SUEÑO EL SILBIDO DEL VIENTO / TODAVÍA RECORRE EL ÁRIDO ESPACIO DE / ESAS LLANURAS”.

4. “Áreas verdes”: las llanuras de la palabra

Si en la sección “Domingo en la mañana” Zurita concentra su discurso en la dimensión de un sujeto en crisis y, por lo tanto, el modo de representación preferido es fundamentalmente testimonial, en la secuencia de los “Desiertos” recurre al modo alegórico, pues su debate se concentra básicamente en las implicancias políticas e ideológicas de la historia nacional. Las posibilidades no se agotan en estas dos dimensiones, pues incluye un misterioso poema titulado “Áreas verdes” que como ya hemos señalado apareció publicado por primera vez en el año 1972. Se trata de un texto que en nuestra opinión tiene como estructura semántica básica la contradicción y muestra cierta relación con los trabajos

metapoéticos de Juan Luis Martínez, en su obsesión por el lenguaje²⁵, aunque son visibles las diferencias entre el tratamiento humorístico e irónico de Martínez respecto de la solemnidad filosófica de Zurita, pese al poco solemne eje temático del poema... la vaca.

La primera lectura atenta de este poema, en general evitado por la crítica, es la que propone Ignacio Valente para quien la elección de la vaca es nada más que un pretexto "para las disgresiones físicas y metafísicas, los vuelos de la fantasía creadora y los ensayos de un lenguaje altamente experimental; coordenadas que, a pesar de su aparente irrealidad o formalismo, convergen en una impresión curiosamente realista, inmediata y concreta de... la vaca."²⁶ Pienso que más allá de su carácter consciente o no (aunque me inclino por la primera) la elección de la vaca no es insignificante, ni podría cualquier otro elemento servir de pretexto para las disquisiciones de Zurita. De hecho el sistema de elecciones de los actantes es de una coherencia apabullante (vacas, vaqueros, pastizales; áreas verdes, en definitiva), pero además la vaca tiene en el imaginario antropológico un valor de elementalidad nutricia que viene bien con las relaciones que Zurita establece entre vaca y lenguaje. Porque digámoslo de una vez, la vaca no es otra cosa que el lenguaje; sus manchas negras, la escritura sobre la página en blanco. Más allá de su abstracción el texto inevitablemente suscita una lectura de tipo simbólico y alegórico. Sobre la piel de la vaca

²⁵ Esta relación ha sido advertida por Eugenia Brito, pero desde el punto de vista de las diferencias que muestran respecto del tratamiento de la página en blanco: "A la inversa de Martínez, que se deja fascinar por los blancos, por la inmovilidad, por los cortes y que comprende que tras esa aparente quietud existe una fuerza extraordinaria; Zurita se aterra y hace un esfuerzo descomunal: todo el Purgatorio, todo ese texto, para escapar de ese imaginario blanco que ilumina (o ciega) el significado plegándolo, hundiéndolo; para Zurita, será, succionando o devorando." En: "Un continente semiotizado en femenino: la escritura de Raúl Zurita", op. cit., p. 75.

²⁶ "El poeta Zurita", publicado originalmente en *El Mercurio*, 7 de septiembre de 1975; reproducido en *Veinticinco años de crítica*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1992, p. 277.

existe una escritura, ¿acaso la de un Dios confundido y caprichoso? que Zurita trata de develar.

El texto se inicia como es frecuente con una introducción en la que se predica en negativo: "NO EL INMENSO YACER DE LA VACA / bajo las estrellas su cabeza pasta sobre el / campo su cola silba en el aire sus mugidos / no alcanzan a cubrir las pampas de su silencio" (p. 47). ¿Qué niega entonces este texto?: el yacer, la quietud de la vaca bajo las estrellas, el silencio ante el que se opone el deseo de verbalización, ¿la ruptura de la prohibición de la página en blanco? El movimiento de la vaca (pastar, hacer silbar su cola en el aire) no es nada al lado de lo que realmente importa: los mugidos de la vaca no alcanzan a cubrir las pampas del silencio. La oposición entre "mugidos" y "silencio" resulta fundamental para comprender el desarrollo posterior del texto. El "mugido", señal preverbal, se opone a la articulación del lenguaje, el inconsciente aflora.

El siguiente texto (sin titular como todos los demás) introduce un nuevo elemento: "los pastos infinitos", por medio de dos interrogaciones de las que tal vez el lector debe hacerse cargo: "Han visto extenderse esos pastos infinitos? // Han visto extenderse esos pastos infinitos / donde las vacas huyendo desaparecen / reunidas ingravidas delante de ellos?" (p. 48). Nada más se dice aquí sobre los pastos, sin embargo, más adelante sabremos que las vacas pastan en el logos. Las vacas huyen y desaparecen ante los pastos, son las víctimas también de una fuerza superior que les precede. Si la vaca tiene el valor simbólico del lenguaje, sabemos que no hay quietud para ella: "No hay domingos para la vaca: / mugiendo despierta en el espacio vacío / babeante gorda sobre esos pastos imaginarios". Por eso en su piel se dibujan manchas fúnebres: "Comprended las fúnebres manchas de la vaca / los vaqueros / lloran frente a esos nichos" (p. 49). Los vaqueros, cuidadores y

perseguidores de la vaca, lloran porque no comprenden, son manchas que ocultan algo que se resiste a la lectura. Si la vaca es una entidad cifrada, sus traductores no están a la altura de las circunstancias, más aún porque a partir de este momento la vaca se vuelve plural, se disocia en una que es una insoluble paradoja que “pernocta bajo las estrellas / pero se alimenta de logos / y sus manchas finitas son símbolos”; y en otra que odia los colores y “se fue a pastar a un tiempo / donde el único color que existe es el negro”. Disociada la vaca, perdido el centro del lenguaje, los vaqueros (los hombres y más precisamente los poetas) no saben qué hacer con las vacas: “pues sus manchas no son otra cosa / que la misma sombra de sus perseguidores”. Los vaqueros, perseguidores de las vacas, no encuentran en momento alguno su dominio, éstas se escapan por vericuetos desconocidos: algunas “se perdieron en la lógica // Otras huyeron por un subespacio / donde solamente existen biología” (p. 50), y aún otras nunca podrán ser vistas por los vaqueros “pues viven en geometrías no euclidianas”. El relato continua de modo magistral, porque pese a todo existe un relato: los vaqueros acosan a la vaca, pero la muerte “no turba su mirada” (p. 51), intentan someterla, como a Cristo la hieren en un costado: “Esa vaca muge pero morirá y su mugido será / ‘Eli Eli / lamma sabacthani’ para que el / vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa / lanza llegue al más allá”. La muerte de la vaca es una nueva paradoja: las manchas quedan vacías pero los vaqueros pasan a otro mundo “videntes laceando en esos hoyos del demonio”.

Los dos textos siguientes llevan este juego a niveles delirantes: ahora sabemos que los vaqueros rigen áreas verdes, pero no las áreas blancas que dejan las vacas en su huida. La intersección de estas áreas una y otra vez provoca que comiencen a cruzarse todos los símbolos entre sí “y que es Ud. / ahora el área blanca que las vacas huyendo dejan a / merced

del área del más allá de Ud. verde regida por / los mismos vaqueros locos?" (p. 52). La persecución de las vacas provoca, digamos, un caos en el lenguaje, el ingreso a la locura, al descontrol del lenguaje por su misma persecución. La locura se apropia del texto, no sólo de los locos vaqueros, sino también de Ud. "que está loco al revés" (p. 53). Se trata en consecuencia de una nueva aproximación a la locura. Si "Domingo en la mañana" es el relato de una ruptura personal, y "El Desierto de Atacama" es la ruptura de un cuerpo social, "Áreas verdes", se sitúa estratégicamente hacia el final del poemario para aludir a la ruptura del lenguaje, a la pérdida del sentido. El epílogo "Hoy laceamos este animal imaginario / que correteaba por el color blanco" (p. 54) anuncia entonces cierto nuevo equilibrio, la captura del lenguaje, en los espacios vacíos de la psiquis.

Frente a la ruptura del NO inicial, el epílogo contribuye a armonizar levemente sujeto y escritura. Después de leer *Purgatorio* se puede advertir que el sujeto (los sujetos) que habla (hablan) en sus textos lo hacen en una lengua extranjera, fragmentada y herida. "Se debe escribir en una lengua que no sea la materna" escribió Huidobro en *Altazor*, aquello no significa necesariamente escribir en otra lengua, apunta a escribir en la propia lengua como si fuera una lengua extranjera para que en sus intersticios asome algún segmento del sujeto que escribe.

5. Anteparaíso: represión y utopía

La publicación de *Anteparaíso* supuso la consolidación de Zurita tanto en la crítica académica como periodística. Las sucesivas ediciones y traducciones de este libro son parte

de la proyección internacional de una escritura como hacía años no ocurría en la poesía chilena. No obstante, del mismo modo aparece por primera vez un discurso crítico que cuestiona el sistema ideológico propuesto por Zurita (ideas como la reunificación nacional, la visión del poeta como nuevo vate son los puntos axiales de esta polémica). En su modalidad escritural el libro proyecta los procedimientos más característicos de "El Desierto de Atacama" de *Purgatorio* al expandir el sistema de representaciones de tipo alegórico y una insistencia en el discurso utópico. El título del poemario consiste en una palabra creada, y rememora nuevamente sus vínculos con el proyecto de Dante, pero Zurita se niega a utilizar la denominación "Paraíso" para su proyecto²⁷. *Anteparaíso* expone nuevamente el

²⁷ "Bueno, pienso -muy en resumen- que el infierno en realidad es una parte del mundo que vivimos, es una parte de nuestra experiencia, pero que es absolutamente inescrible. Del momento que, en un mundo como el de hoy, pudiésemos escribirlo, pudiésemos traspasarlo a este universo de signos, a este universo lingüístico, en realidad ya no es tal. Desde el momento que alguien decide hablar, en realidad decide participar en el mundo, establece puentes con sus semejantes. Si uno se siente realmente solo; por ejemplo, uno tiene una experiencia de dolor muy fuerte, sabe de una u otra forma, lo sabe después, que el dolor es algo absolutamente irredento, que expulsa al sufriente del mundo. El tipo está fuera del mundo cuando está realmente sufriendo. Entonces, cuando uno puede hablarle, es porque de una u otra forma optó por su sanación o su cura o su salvación. O sea, acordó participar del universo en que habita y participar con otros hombres. Pienso que a nosotros la experiencia que nos toca es esta especie de -siguiendo con la analogía- purgatorio a través de las palabras. El hecho de hablar, de poder tener a alguien al frente, o incluso de hablar consigo mismo es una experiencia de integración o reintegración con el mundo que significa, en última instancia, un proceso de sanación o de curación; es atravesar el purgatorio de las palabras. Sabemos también que la felicidad, esos estados, que también la experiencia nos puede informar, de absoluta dicha escapan al horizonte de todas aquellas cosas que podamos hablar o que podamos decir. Todo aquello que por un cierto exceso de dicha ya no pertenece, o queda afuera de este firmamento de las palabras, es lo que uno podría llamar -lo he hecho algunas veces- el "Paraíso" de cualquier literatura. Las experiencias del encuentro son un ejemplo o experiencias de amor; en un instante pueden ser tan absolutamente intensas que uno sabe que cualquier palabra que diga allí sobra y está absolutamente de más. Y sobra como una especie de excrecencia de un estado de comunicación precario y lamentable -que ya tendrá un millón de años- en el cual la posibilidad de ser felices está vedada; la posibilidad de ser felices en un sentido más pleno y total. Entonces Infierno y Paraíso serían dentro de esto, o para mí, experiencias, llamémoslas, extralingüísticas, o sea, que no pertenecen a este universo del lenguaje". Transcripción del coloquio realizado por el Centro de Estudios Públicos entre Raúl Zurita y Diego Maquieira,

dolor pero en una dimensión colectiva donde el sueño de la utopía comienza poco a poco a configurarse. El libro está compuesto por cinco secciones: “Las utopías”, “Cordilleras”, “Pastoral”, “Esplendor en el viento” y “La vida nueva”, sección ésta (si cabe esta denominación) que abre y se dispersa a lo largo del libro y que corresponde a las fotorreproducciones del poema escrito sobre el firmamento de Nueva York.

La organización enunciativa de *Anteparaiso* es en extremo singular. Se trata desde una perspectiva global de un sólo gran poema que tiene como eje el relato de una serie de sueños o visiones de un sujeto en estado de precariedad. Los sueños apuntan a un discurso utópico de la historia de Chile. Como los textos se encuentran situados en el contexto de la dictadura no es difícil apuntar que se encuentra siempre detrás el deseo, la volición, de superar este estado doloroso. Sin embargo, el sujeto una y otra vez advierte que sólo se trata de un sueño. Si esta lectura es posible al interior de cada una de las secciones, es también posible expandirla al libro, por esta razón la sección final insiste en una nueva visión desolada y de pesadilla. El primer sueño (“Las Utopías”) es el de un cautivo, de un prisionero político que se afirma para sobrevivir a la visión de plenitud de una patria redimida, reconciliada por el sacrificio de sus ciudadanos; el segundo sueño (“La marcha de las cordilleras”) corresponde a la pesadilla de la expulsión, al éxodo, que condena al personaje a la contemplación de la lucha entre las “Cordilleras de los Andes” y las “Cordilleras del Duce”; el tercero (“Pastoral”) es el relato de la pérdida y del reencuentro de la amada, que es al mismo tiempo la patria, por ser el texto de referencias políticas y contextuales más explícitas posee al mismo tiempo una fuerza fáctica más efectiva; la última

dirigida por Antonio Cussen: “Rastros de vida y formación literaria”, *Estudios Públicos* 37, verano de 1990, p. 244.

sección “Esplendor en el viento” disuelve en gran medida la noción de sueño o visión para ingresar al espacio de la mirada de una realidad sudamericana marginal, espacios donde la precariedad extrema justifica el discurso profético, la esperanza como única alternativa a la realidad.

El volumen se abre con un breve texto (“oye Zurita -me dijo- sácate de / la cabeza esos malos pensamientos”, p. 7), reiterando el gesto inicial de *Purgatorio* (“mis amigos creen que /estoy muy mala / porque quemé mi mejilla”). Este texto introductorio puede ser leído en una doble dimensión: por una parte, como un nuevo gesto de prohibición personal que cobrará sentido hacia el cierre cuando sepamos que Zurita ha realizado un nuevo gesto autodestructivo (intentar cegarse con amoníaco); por otra, tiene una dimensión claramente política, quien habla representa el discurso represivo, los “malos pensamientos” son los sueños que sostienen al sujeto en una época de censura, a la espera del tiempo del deshielo. La censura, como veremos, es uno de los elementos centrales de *Anteparaiso*, entendido tanto como coerción sobre la palabra individual, como sobre el cuerpo social que sufre las consecuencias de esta represión. El desarrollo del gesto autodestructivo se encuentra manifestado en la primera edición por dos discursos paratextuales (la dedicatoria y el cierre) en el que interviene Diamela Eltit, personaje fundamental para la comprensión global del volumen. En las ediciones posteriores Zurita elimina la dedicatoria y modifica sustancialmente el texto de cierre, recuperando, además, su autoría. La dedicatoria inicial era la siguiente:

A Diamela Eltit: las palabras
que me faltan la embanderada
el hambre de mi corazón

“HERMOSO ES ESTE SUELO ME DIJO ELLA DE AMARGURA ES LA NOVELA”

La dedicatoria, en cuyo último verso se adivina la cita a Borges del segundo de los “Two English Poems” (“the hunger of my heart” dice Borges en las líneas finales del texto), cumple las funciones propias de este tipo de discurso: ofrece emotivamente (en este caso) una escritura y señala los motivos del ofrecimiento a un receptor identificable fuera del texto. Lo interesante es que al finalizar *Anteparaíso* se encuentra un nuevo discurso complementario, ofrecido ahora por la receptora del primero:

El 18 de marzo de 1980, el que escribió este libro atentó contra sus ojos, para cegarse, arrojándose amoníaco puro sobre ellos. Resultó con quemaduras en los párpados, parte del rostro y sólo lesiones menores en las córneas; nada más me dijo entonces, llorando, que el comienzo del Paraíso ya no iría.

Yo también lloré junto a él, pero que importa ahora, si ese es el mismo que ha podido pensar toda esta maravilla.

Diamela Eltit

En este caso la respuesta del lector textual, convertido en autor textual, nos confirma lo que venimos señalando: la dimensión testimonial que da origen a esta escritura. La versión ofrecida en las ediciones posteriores²⁸ supone una situación temporal de escritura muy posterior en la que el sujeto que escribe lamenta la imperfección de su discurso: no haber sido capaz de intuir más plenamente el “Paraíso” que no fue capaz de escribir.

En *Anteparaíso* se articulan dos modalidades fundamentales de representación: el modo testimonial y el modo alegórico. Por medio del primero asegura el relato de la travesía

²⁸ Las ediciones actuales de *Anteparaíso* eliminan la autoría de Diamela Eltit y proponen bajo el título de “postfacio” un nuevo texto que guarda algunas reminiscencias del primero, asegurando la perspectiva autorreferencial de la escritura: “...después, cuando me di cuenta que / volvería a ver, supe que el comienzo / que quise ya no iría. // Fue duro. Está bien, quise hacerlo así; / más puro y más limpio, para que cuando / se dibujaran las escrituras en el cielo / poder imaginármelas infinitamente más / bellas en su trazado invertido dentro / de mi alma. // Dos años más tarde vi las letras del / cielo y de Dios recortarse sobre mí, y / aunque fue hermoso, yo hubiese querido / decirte algo más acerca de nosotros, / algo más de la nueva luz que está / embargando nuestros rostros. No fue / posible, pero tú, amigo, igual podrás / entender el Paraíso, igual sabrás por / qué te pude pensar toda esta maravilla.” (p. 148)

del personaje “Zurita” desde la precariedad del cautiverio al reencuentro con el amor y con la colectividad; por medio del segundo, el relato de los sueños y pesadillas que constituyen el conflicto de una sociedad.

El sueño de un prisionero. La utopía de Chile. La primera sección del volumen se titula “Las utopías”. La construcción del personaje básico del texto posee el diferimiento del sujeto habitual de su escritura: el hablante básico se refiere a “Zurita” como si fuese otro, como si fuese “otro”, para referir una experiencia equivalente a un sueño “como en un sueño”, dice el sujeto, “cuando todo estaba perdido” Zurita apela al lugar común de la calma después de la tempestad, en una visión de cifradas connotaciones bíblicas, anuncio de una visión esperanzadora, de la utopía que se anuncia, “había visto una estrella”:

Como en un sueño. Cuando todo estaba perdido
Zurita me dijo que iba a amainar
porque en lo más profundo de la noche
había visto una estrella. Entonces
acurrucado contra el fondo de tablas del bote
me pareció que la luz nuevamente
iluminaba mis apagados ojos.
Eso bastó. Sentí que el sopor me invadía:

El poema ha sido explicado en alguna ocasión por el propio Zurita sobre la base de sus implicancias autobiográficas: su cautiverio poco después del golpe militar, en el interior de un barco en el Puerto de Valparaíso, de crucial importancia para comprender el sentido testimonial y para imaginar nuevamente un discurso que desde la precariedad individual avanza hacia su identificación con el paisaje colectivo.²⁹ El texto se cierra con dos puntos

²⁹ “Cuando fui detenido, estuve en un barco, y en ese momento no había ninguna posibilidad de comunicación. Yo pensaba en aquellos que me importaban: ¿qué estarán pensando? ¿qué creerán? Sé que en ese momento en que no había teléfono ni nada, las redes de comunicación eran infinitamente más fuertes que si hubiésemos estado con toda la

que anuncian que el sueño corresponde al relato desarrollado en los poemas siguientes centrado en torno a “Las playas de Chile”.

En el paisaje de Chile, en sus playas y cordilleras, se expresa la metáfora del dolor y la premonición del sueño. Los textos recurren a la retórica de la patria como espacio de la identidad y el reencuentro. En su significación cultural y política es evidente que Zurita opta por disputar el imaginario simbólico de Chile, a través del rescate de símbolos como la patria, la bandera, sus paisajes, con la finalidad de establecer que la fundación utópica está ligada al rescate de una identidad. En su desarrollo se reúnen las bases de los proyectos fundacionales del país en oposición a la cultura autoritaria y fascista. Por ejemplo en “Las playas IX” (pp. 26-27) recurre a la imagen de la bandera que desde los jirones va coloreándose nuevamente hasta concentrar a la patria en la estrella solitaria. La sola rememoración de este imaginario colectivo permite poner frente al discurso dictatorial otro discurso más pleno y vitalizador al mostrar las contradicciones del discurso dominante. Frente al discurso antiutópico, y apelando a una retórica solidaria y al sacrificio cristiano, inscribe la posibilidad de la utopía y del cambio. Como en “El Desierto de Atacama” el relato no es secuencial, sino circular, cada enunciado vuelve sobre el anterior, cada poema reescribe una y otra vez una misma historia que va del pecado al sacrificio y del sacrificio

tecnología o hablando uno al lado del otro.” Faride Zerán: “La vida en un país imaginario”, *La Época*, 26 de junio de 1994, p. 15.

“La bodega sólo tenía una abertura arriba, por donde se entra la carga. Por ese boquete había siempre unos tipos apuntándonos, lo cual era ridículo, porque no había ni la más mínima posibilidad de huir. Por esa escotilla mirábamos anochecer, atardecer, la noche, el otro día... Poco a poco los cuerpos se empiezan a acostumbrar” (...) “Sólo después de escribirlo me di cuenta, y veo que ese poema no es más que recrear los días de prisión”. Juan Andrés Piña: “Raúl Zurita: abrir los ojos, mirar el cielo”, *Conversaciones con la poesía chilena*, op. cit., p. 207.

a la redención colectiva.³⁰ La estructura narrativa a la que recurre Zurita niega la idea del relato como progresión, de un principio a un fin, para optar por una figura circular y concéntrica. Los mecanismos que permiten este modo de narración surgen de tres principios básicos: a) el principio de repetición: es frecuente encontrar enunciados que modifican el anterior con leves variantes, lo propio ocurre en la expansión de las frases a los poemas que de igual modo narran variantes de un mismo sueño; b) el principio de contradicción: lo afirmado en un enunciado suele ser negado parcial o totalmente en el siguiente, el relato del sueño utópico narrado en un poema suele ser relativizado en el siguiente; y, c) el principio de acumulación sintética: los dos principios anteriores encuentran su reunión en la tendencia a proponer enunciados sintetizadores que resumen el sentido final (aunque siempre momentáneo) que Zurita quiere otorgar a su relato, por lo mismo es habitual que el enunciado final se inicie con “Porque”, “Por eso” o “Entonces” a la manera de un silogismo filosófico.

El poema “Las playas de Chile I” (pp. 14-15) sintetiza el propósito general de la sección en tres momentos fundamentales: a) la descripción en negativo de lo visto-soñado: “No eran esos los chilenos destinos”; b) la acción entendida como el sacrificio del sujeto y la colectividad: “Empapado de lágrimas arrojó sus vestimentas al / agua”; y c) la transformación-redención de la patria: “todo / Chile comenzó a arrojas sus vestimentas al agua / radiantes esplendorosos lavando frente a otros los / bastardos destinos que lloraron”.

La estructura semántica de esta serie de poemas, si bien se reitera en su sentido

³⁰ La estructura semántica básica de “Utopías” ha sido descrita por Rodrigo Cánovas como interacción de imágenes negativas y positivas de la cultura, como un misticismo negativo en el que el sujeto recurre a su propio dolor para la salvación. Cf. “Zurita chilensis...” ya citado.

fundamental en los textos siguientes, establece modificaciones provocadas por el énfasis que impone a la visión utópica o a su negación, la distopía. La figura que asegura este proceso de transformaciones es la del “espejismo”, es decir, la conciencia de que se trata de un sueño, así por ejemplo se afirma que la patria “resplandecía levantándose desde el / polvo como una irradiada en la playa de sus ojos” (“Las playas II”, p. 16) o “somos apenas una línea de / pasto meciéndose en el horizonte como espejismos / ante Usted” (“Las playas III”, p. 17). Así la escritura se mueve como oleadas que afirman y contradicen lo afirmado, cuando la utopía parece consolidarse (II y III), recurre a la insistencia en las imágenes del calvario (“Las playas IV”, p. 18), de la ausencia de justos y del nuevo sacrificio en la autoflagelación (“Nunca alguien vio abismos más profundos que las / marcas de sus propios dientes en los brazos / convulso como si quisiera devorarse a sí mismo / en esa desesperada”) para redimir una vez más a la patria (“limpiándonos las manos de las heridas abiertas de mi / patria”). “Las espejeantes playas” (p. 22) insiste en rebautizar, renombrar a la patria, pasar de los apodos a los verdaderos nombres, como si el renombrar fuera el paso necesario para “la bautizada bendita que lloraron”. El proceso de purificación y reencuentro se reitera en “Las playas VII y VIII” (pp. 24-25), ahora por medio de la reconciliación entre el hijo (“Chile fue el hijo”, p. 24) y el padre (“en que padre e hijo se abrazaron”, p. 25).

La serie final de textos se abre con “Las playas consteladas” y articula el último momento temático: el de la progresiva desaparición de la visión, pero pese a ello en un contexto de plenitud para los personajes textuales: “Jubiloso Usted nunca podría decir / si le fue el alma en ese vuelo” (p. 31), “Todo Chile se iba borrando en ese océano de lágrimas” (“Las playas de Chile XIV”, p. 34), “Silenciosos todos veremos entonces el firmamento”

(“Las utopías”, p. 37). El poema final “Y volvimos a ver las estrellas” (p. 38) vuelve sobre la imagen inicial de los cautivos acurrucados en el fondo del bote, ratificando la idea de que la visión de la utopía no fue más que un sueño, porque la tormenta estalla de nuevo, pero lo suficientemente poderoso como para sentir la transformación vivida:

Acurrucados unos junto a otros contra el fondo del bote
de pronto me pareció que la tempestad, la noche y yo
éramos sólo uno
y que sobreviviríamos
porque es el Universo entero el que sobrevive
Sólo fue un instante, porque luego la tormenta
nuevamente estalló sobre mi cabeza
y el miedo creció
hasta que del otro mundo me esfumaron el alma
Sólo fue un raro instante, pero aunque se me fuese la vida:
¡Yo nunca me olvidaría de él!

El sueño de un exiliado. La distopía de Chile. La recurrencia al motivo estructurador del sueño, es nuevamente fundamental para comprender el sentido de la siguiente sección “La marcha de las cordilleras”, que opera como negación del sueño utópico desarrollada en “Las Utopías”. Se inicia con uno de los más notables y comentados poemas de Zurita “Allá lejos”. Se trata de una reescritura, que en cada una de sus tres partes alude sucesivamente al sacrificio de Isaac, a la parábola del samaritano y a la huida de Egipto de María y José.³¹ El poema también resulta ser una nueva versión de dos poemas de Bob Dylan relacionados intertextualmente con similares pasajes bíblicos.³² Para nuestra

³¹ Cf.: Mario Rodríguez: “La Biblia como intertexto en tres poemas de Raúl Zurita”, *Logos* 1, 21 semestre de 1989, pp. 87-96.

³² Esta relación entre los textos de Zurita y Bob Dylan dio lugar a una absurda polémica sobre un supuesto plagio, denunciado por J. Christian Páez “El plagio de Raúl Zurita”, *La semana*, en *Las Últimas Noticias*, 8 de agosto de 1993, pp. 12-13. El “descubrimiento” de

lectura interesa la importancia que cobra este poema para la comprensión de la sección en su conjunto, pues se trata de una pesadilla fundacional.

El primer texto (CI, p. 44) impone la significación de “crimen” al “sacrificio” del relato bíblico; el sujeto autoritario, al que jamás se menciona como Dios, impone su voluntad por medio de la coerción, de la amenaza a la integridad: “Bueno, si no quieres hacerlo es asunto tuyo, / pero recuerda quien soy, así que después no / te quejes”. El escenario en que el crimen se cometerá (“Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile”) aporta la dimensión contextual necesaria para la exégesis política del poema: la fundación de la patria como resultado de un acto de traición, de engaño, y de imposición del poder omnímodo de unos sobre otros. El segundo texto (CII, p. 45) reescribe sólo parcialmente la parábola del samaritano, pues hacia el final el poema recurre al relato del éxodo. Más allá de estas semejanzas no es difícil advertir detrás un correlato extratextual de tipo histórico. De nuevo por medio de un sistema dialógico se narra la llegada a una puerta de un sujeto

Páez, suficientemente conocido por lo demás, cita dos poemas de Dylan en los que Zurita funda su propia escritura. El primero: “Dijo Dios a Abraham ‘Cógete un hijo y sacrifícamelo’ / Dijo Abe: ‘Oye, tú te estás quedando conmigo’ / Dijo Dios ‘No’; Abe dijo, ‘Qué?’ / Dijo Dios: ‘Haz lo que quieras, Abraham, pero la próxima vez que me veas aparecer ya puedes salir corriendo’ / Bien, Abe dijo, ‘Dónde quieres la matanza?’ / Dijo Dios: ‘En la carretera 61’ (De: “De vuelta en la carretera”). El segundo: “Llamé a una casa / con la bandera de la Unión desplegada. / Dije: ‘Podría ayudarme, / tengo a unos amigos a la sombra’. / El hombre dice: ‘Fuera de aquí / o te haré pedazos’. / Dije: ‘Usted sabe que también / rechazaron a Jesús’. / Dijo: ‘Tú no eres Él. / Vete de aquí antes de que te rompa / los huesos. / Yo no soy tu padre’. / Decidí que tenían que arrestarle / y fui a buscar a un policía.” (De: “El sueño 115 de Bob Dylan”).

De la polémica se hizo cargo además Miguel Arteche que una vez más apuntó sus dardos contra Zurita acusándolo de no mencionar la fuente, no realizar una paráfrasis, no escribir variaciones sobre esos textos, etc. Tal vez el primero sea el único argumento fundado, pues los textos de Zurita suponen notables transformaciones del texto de Dylan, siempre que no se considere que la reescritura sin citar la fuente, apelando a la cultura literaria de los lectores, es un procedimiento tan frecuente en la historia de la literatura que casi no se puede entender el fenómeno literario sin este principio. Sobre la opinión de Arteche cf. “El parto de Conchita y Mulato”, *La Época*, 18 de agosto de 1993, p. B 14.

perseguido con “la cara ensangrentada” que pide refugio para él y para unos amigos suyos; la doble negación inicial de quien responde se suaviza ante una última apelación: “los tipos que están afuera / son hijos suyos.../ ‘De acuerdo -contestó suavizándose- llévalos a la tierra prometida’”. La transformación de la figura autoritaria en paternal se configura a través del uso que el personaje hace del lenguaje: si en el primer poema esa voz era “como el aullido del viento”, ahora se la describe “como si fuera una estrella”. La reiteración del mismo verso final (“Lejos, en esas perdidas cordilleras de Chile”) se carga entonces de connotaciones positivas. Así es posible comprender que la figura del padre esté también dominada por el terror, por el miedo, por otra fuerza superior que le hace desconfiar de sus iguales.

El perseguido del poema CII, se convierte en exiliado en el poema CIII (p. 46) por medio de la reescritura de la huida a Egipto:

Despertado de pronto en sueños lo oí tras la
noche.
“Oye Zurita -me dijo- toma a tu mujer y a tu
hijo y te largas de inmediato”
No macanees -le repuse- déjame dormir en paz
soñaba con unas montañas que marchan...
“Olvida esas estupideces y apúrate -me urgió-
no vas a creer que tienes todo el tiempo del
mundo. El Duce se está acercando”
Escúchame -contesté- recuerda que hace mucho
ya que me tienes a la sombra, no intentarás
repetirme el cuento. Yo no soy José.
“Sigue la carretera y no discutas. Muy pronto
sabrás la verdad”
Está bien -le repliqué casi llorando- ¿y dónde
podrá ella alumbrar tranquila?
Entonces como si fuese la misma Cruz la que se
iluminase, Él contestó:
“Lejos en esas perdidas cordilleras de Chile”

De los tres este texto es el único que hace evidente la figura de Dios, al que se define como

“Él”. Sin embargo, existen otros elementos que vuelven ambivalente el doble rol de cancerbero en el inicio y de salvador hacia el final del poema: “Zurita” ahora es visto como un cautivo, un preso (“hace mucho / ya que me tienes a la sombra”), que inicia un exilio en busca de la tierra prometida.

El texto es fundamental como entrada al extenso poema siguiente: Zurita sueña con unas montañas que marchan, motivo básico de “Cumbres de los Andes”, estructurado además en torno a la oposición entre las Cordilleras de los Andes y Las Cordilleras del Duce. Esta imagen recuerda la que ofrece en el poema “Cordillera” Gabriela Mistral (“Madre yacente y Madre que anda”): “I. Y allí comenzaron a moverse las montañas. // II. Estremecidas y blancas ah sí blancas son las heladas / cumbres de los Andes” (“La marcha de las cordilleras”, p. 50). Ahora son las montañas la que vienen hacia los hombres: “I. Nadie fue a las montañas mentira son las / montañas las que marchan. // II. Recortadas frente a Santiago como murallas blancas / acercándose inmensas dolorosas heladas” (“Cordilleras III”, p. 52). El carácter fundacional y ritual de esta escritura se advierte además por la profusión dialógica con textos de la tradición indígena americana, en particular aymara y quiché. La presencia de las montañas, vistas en el imaginario nacional como presencia permanente, inmutable y pacífica, se vuelve aquí fuertemente inquietante, desestabilizadora y dolorosa. Las montañas se empujan unas contra otras, tienen miedo, son empujadas por las montañas de la locura: “Tenemos miedo se decían las / montañas de la locura detrás de la cordillera / acercándose” (“Cordilleras III”, p. 52); tienen frío, están enfermas y su enfermedad se traspasa a las llanuras (“Cordilleras IV”, p. 53); se marchan y van dejando su lugar a los muertos de Chile, producto de un error “alguien creyó que si los Andes se marchaban / todos nos iríamos alzando en el horizonte igual que / blancuras que

los mismos muertos copiaran” (“Cordilleras IV”, p. 55). La serie culmina con el poema “Allá estuvieron los nevados” (p. 56) que ratifica la idea de la partida, del exilio de las montañas y la orfandad se impone.

El segundo momento del poema corresponde a tres textos titulados como “Las cordilleras del Duce” que ocupan el lugar de las cordilleras de los Andes. Son cordilleras marcadas por signos negativos: “No son blancas”, aguardan como “un cordón negro” la partida de los Andes; están cubiertas noche; se imponen “como una bandera negra / envolviéndonos desde el horizonte” (p. 57), y ocupan el cielo, es decir el lugar de los sueños, como un “rostro de muerte” (“Las cordilleras del Duce II”, p. 60). La serie culmina con la imposición de las Cordilleras del Duce “*Detrás de las costas del Pacífico*” con sus signos de muerte y oscuridad: “todos alcanzamos / a ver las cordilleras del Duce desprenderse de / entre los muertos enormes absolutas / dominando el horizonte” (“Las cordilleras del Duce III”, p. 61-62).

Una nueva serie de poemas ratifica el sentido distópico y destructivo que se superpone sobre la patria, se trata de “Los hoyos del cielo” (6 poemas). En el sitio abandonado por la cordillera de los Andes quedan sólo hoyos en el horizonte, nichos blancos en el cielo; montañas invertidas “lejanas y heladas” (“Los hoyos del cielo II”, p. 64). La locura de las montañas invertidas, de los hoyos del cielo, se expresa en su falta de solemnidad, son “gritonas y huecas” (“Los hoyos del cielo III”, p. 65), se burlan del dolor, como si el discurso de la locura se hubiese apropiado de todo el cuerpo social. La locura, el desamor, el odio, alcanza al propio sujeto que ve a Miguel Ángel “tambaleándose / sobre las nieves de los Andes”, intentando dotarlas nuevamente de color, cubrir esos vacíos dejados por la partida de la cordillera: “Olvida eso -le dije- todos éstos / están ya

condenados / No me interrumpas -me contestó- / que también estamparé tu rostro / en las invertidas cumbres del cielo” (“Los hoyos del cielo IV”, p. 66). Es posible leer en este fragmento la imagen del artista intentando restaurar los vacíos dejados por la violencia, la memoria perdida de un pueblo; pero el hielo se impone, porque heladas son las montañas invertidas, heladas son las cumbres de los Andes y helado es el propio cielo. Los “hoyos del cielo” como agujeros negros se tragan todo con su ley de violencia y odio, “los Andes / sólo fueron pasto para ellas”, obligando a todos a aprender este discurso desnaturalizado: “II. Sin dios ni ley como si desde el albor del tiempo / las nieves eternas las empujaran sedientas / insaciables despiadadas // III. Aprended entonces de las insaciables cordilleras / empujadas desde el albor del tiempo roídas de años / templadas en las nieves eternas aprendan que no se / salvarán de la sed de las montañas aprendan / aprendan a ser sólo pasto para ellas” (“Los hoyos del cielo V”, p. 67). La persecución de las montañas de la locura alcanza también al sujeto, pues San Agustín con la cara cortada, le avisa “que por ti también andan buscando”, la imagen del pecado y el peligro de la tentación se apodera de la escena, como si nadie escapara a las leyes de la violencia: “Nos / hemos bañado en horribles nieves anotamos” (“Los hoyos del cielo VI”, p. 67).

Los poemas de cierre de la sección no tienen la claridad utópica esperada. Se trata en rigor de una imagen ambigua en que coexisten elementos del sueño esperanzador con los signos de la violencia y la locura. Las montañas regresan de su éxodo, pero atravesadas por el odio, el frío y la muerte. En el primer poema “Todas las montañas” (p. 69) se anuncia la visión de que todas las montañas vuelven a ser vistas en el horizonte, como descendiendo del cielo invertidas, transparentes, traspasadas de luz. Los tres poemas siguientes tienen títulos compuesto (toponímicos y conceptuales): “Ojos del salado -el odio-“, “Huascarán

-el frío-" y "Nieves del Aconcagua - la muerte-". Cada poema alude al regreso de las montañas: "Y así empapadas bajo el viento: llegan / las cordilleras y en marcha" (p. 70), "Cerca están" (p. 72), "Sudamericanas miren entonces las cumbres andinas" (p. 74). El regreso de las cordilleras de los Andes está marcada por el odio, llegan enloquecidas, heladas y se levantan contra el cielo de Santiago "estremecidas de odio abruptas voladas" ("Ojos del salado", p. 71). El odio explica el frío, el desconsuelo que se ha impuesto sobre las llanuras, las montañas no retornan reconciliadas, por eso se contrasta la imagen de la pureza que anida en el fondo ("Porque nunca fueron más albos los sueños que / marcharon esas llanuras"), con el frío, con el hielo de la muerte "remachando las / albas cordilleras de los Andes" ("Huascarán", p. 73). El poema "Nieves del Aconcagua" sintetiza esta doble dimensión: lo que domina es el frío y la muerte, y aunque en el fondo, allá lejos, al otro lado de las nieves, quede algo como un sueño, las imágenes de la destrucción se han impuesto: "Cuando pasando como la muerte sobre la nieve / todas las cordilleras de los Andes se van a tender / sudamericanas y frente al cielo majestuosas / heladas perdidas" (p. 75). La acumulación de adjetivos muestra esta ambivalencia semántica con la que Zurita trabaja la imagen de los Andes: siguen majestuosas, pero estás heladas, perdidas. El breve "Epílogo": "Entonces yo solamente escondí la / cara me cubrí entero: nieve fui" (p. 76), muestra el desconsuelo del sujeto, oculta la cara como si la vergüenza fuera un necesario gesto más expresivo que las palabras y se integra a la dolorosa condición de las cordilleras.

El sueño de un sujeto censurado. Amor y política. La escritura como reiteración de una experiencia de amor es la base que articula la sección "Pastoral". La propuesta más predecible que en el resto del libro nos enfrenta a una clara vinculación del discurso amoroso

y del discurso político, como puede ocurrir, por ejemplo, en la poesía de Ernesto Cardenal, aunque sin su sistema de referencias contextuales explícitas, dado que Zurita mantiene un discurso fuertemente simbólico. El título de la sección puede leerse no sólo en sus connotaciones religiosas, sino también en sus vinculaciones con el género pastoril. En su estructura narrativa el texto desarrolla tres instancias básicas: primero, la percepción de Chile como tierra arrasada, carente de amor, lugar del llanto y la locura, de los pastos quemados y los pastizales malditos, lugar de la violación en lugar del amor, del cautiverio en lugar de la libertad; segundo, el encuentro de la amada degradada por la violencia, la prostituta reducida a una esquirra en el camino perdonada por el acto de amor del sujeto; y, tercero, la resurrección de la patria por la fuerza del acto amoroso, la redención y la bienaventuranza en medio de un idilio general. A nivel político es posible articular otra narratología básica: la amada es la patria vilipendiada; el sujeto, la sociedad dispuesta a asumir el pasado histórico; el idilio general, el reencuentro de una sociedad en el perdón y la reconciliación. La serie aún puede continuarse en términos tan esquemáticos como poco decisivos del poema, puesto que Zurita elige en este caso un sistema de representación definido por una tópica común, por el “kitsch” en definitiva³³, intentando potenciar un lenguaje reconocible a través de estructurales retóricas ya generadas de carácter básicamente dicotómico, que se alterna con un lenguaje de connotaciones bíblicas. El primer procedimiento es fácilmente reconocible en aquellos textos que suelen abrir las unidades semánticas. El poema “Pastoral” (p. 81) articula algunas dicotomías fundamentales: llanuras (fertilidad) / desierto (infertilidad); ríos (saciedad) / piedras (carencia); etc., para cerrarse con

³³ Sobre los alcances de este concepto cf.: Matei Calinesco: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Traducción de M. T. Beguiristain. Madrid, Tecnos, 1991, pp.221-255.

un dístico en el que el amor resuelve las antinomias anteriores:

Chile entero es un desierto
sus llanuras se han mudado y sus ríos
están más secos que las piedras
No hay un alma que camine por sus calles
y sólo los malos
parecieran estar en todas partes

¡Ah si tan sólo tú me tendieras tus brazos
las rocas se derretirían al verte!

El poema antecede un conjunto de seis textos que insisten en la imagen de Chile como espacio del desamparo y de “la pasión dolorosa” (“Los pastos quemados”, p. 82), que se proyectan hacia otro conjunto de seis textos titulados “Pastoral de Chile”. Así “Pastoral de Chile I” (p. 89) reitera el mismo procedimiento antinómico (oscuridad / claridad; censura / libertad de expresión), situado en un contexto definido por sus implicancias políticas:

Chile entero está cubierto de sombras
los valles están quemados, ha crecido la zarza
y en lugar de diarios y revistas
sólo se ven franjas negras en las esquinas
Todos se han marchado
o están dormidos, incluso tú misma
que hasta ayer estabas despierta
hoy estás durmiendo, de Duelo Universal

Chile es el lugar de la censura, de la prohibición, de ahí la mención cifrada a las franjas negras en las esquinas en lugar de periódicos y revistas. Aunque la alusión puede ser leída sólo como una mención metafórica de la censura, se trata en rigor de un elemento claramente referencial que alude al procedimiento de tachar con negro, por parte de la censura de la época, todos aquellos enunciados considerados políticamente incorrectos, lo que llevaba a las publicaciones de entonces a editar los textos con dichos manchones,

convirtiendo la prohibición en un nuevo elemento de denuncia.

El conjunto de textos que suceden a este poema se definen por el rescate de un imaginario amoroso y sentimental, como si Zurita, propusiera que este lenguaje fuera el necesario paso para romper la censura. Se trata de poemas fuertemente marcados por la emotividad e incluso la sensiblería, como si detrás se encontrara la máxima nerudiana “quien huye del mal gusto cae en el hielo” (“Sobre una poesía sin pureza”). El tópico del encuentro de la amada (II, p. 90- 91) se define en términos de un rescate de una mujer abandonada “tiritando de frío entre los muros”; al encuentro sucede la felicidad: “Así vimos florecer el desierto / así escuchamos los pájaros de nuevo cantar / sobre las rocas de los páramos que quisimos”; a la felicidad, la traición y el abandono: “Pero tú no cumpliste, tú te olvidaste / de cuando te encontré y no eras más que una esquirla / en el camino”. El abandono de la amada de acuerdo con la tópica pastoril transforma la naturaleza secando los pastos y haciendo reaparecer el desierto. El poema se cierra con la constancia del amor, “Pero yo te seguiré queriendo y volveré a buscarte”, con la esperanza de hacer florecer nuevamente el desierto y del reencuentro definitivo con esa “hija de mi patria!”. El verso final permite leer el poema en una doble clave: por un lado como historia amorosa, por otro como alegoría política, donde la amada es la patria traicionada y traidora.

Los poemas siguientes insisten en este lenguaje amoroso; la amada lejana, sorda a los requerimientos del amante ha olvidado que “el mismo cielo fue una fiesta cuando te regalé / los vestidos más lindos para que la gente te respetara” (III, p. 92); pero al mismo tiempo es culpable y víctima de “las cadenas de tu cuello” (p. 93). La alternancia del discurso político y del discurso amoroso vuelve a aparecer con peculiar definición en el poema siguiente (IV, p. 94), que en sus versos iniciales recuerda la atmósfera de las jornadas

de protesta contra la dictadura, uniendo el desamparo político al desamparo amoroso:

Son espejismos las ciudades
no corren los trenes, nadie camina por las calles
y todo está en silencio
como si hubiese huelga general
Pero porque todo está hecho para tu olvido
y yo mismo dudo si soy muerto o viviente
tal vez ni mis brazos puedan cruzarse sobre mi pecho
acostumbrados como estaban al contorno de tu cuerpo

No es el momento entonces para el amor, todo está hecho para el olvido, pero el sujeto insiste en afirmarse al amor. La declaración amorosa es el conjuro de la nada, la oración salmódica que permite resistir una época enlutada, el amor de los hijos que no abandonan a la madre (V, p. 95). Esta atmósfera de desconsuelo y pérdida se sintetiza en el poema VI (p. 96) donde la visión distópica parece imponerse de modo definitivo: “Chile está lejano y es mentira”, ante el sueño, la quimera del sujeto: “mis ojos te verán”. Nuevamente “Zurita” cifra en la visión, en el sueño utópico, la posibilidad de transformación de la realidad, de ahí que los poemas siguientes insistan en la “quimera sobre sus pastos” (“Aunque no sea más que una quimera”, pp. 98-99), en el amanecer de “el nuevo día sobre Chile” (“El verdor en la madrugada”, p. 103). Estos poemas sirven de pórtico para el reencuentro de los amantes, de Chile y sus hijos, desarrollado en una nueva serie (“Pastoral de Chile” VII al XII). La celebración es el tono que prevalece, el canto y el baile de la felicidad: “Porque nuevamente nos hemos visto / y Chile entero se ha levantado para mirarte / ¡Hija de mi patria!” (VIII, p. 108). El “Idilio General” supone la derrota del tirano (X, p. 110), la liberación de la cautiva (XI, p. 111), el florecimiento y el despertar de Chile (XII, p. 112). El reencuentro de los amantes se celebra en los seis poemas siguientes con una retórica claramente festiva que recuerda ciertos recursos característicos de la cueca, baile nacional de Chile: “vidita sí”, “cielito lindo”, “ay vidita”, etc.

El “Epílogo” (p. 122) insiste en que lo narrado ha sido un sueño, una visión, cuya verdad es pura potencia, energía transformadora capaz de reverdecer los pastos: “Sé que todo esto no fue más que un sueño / pero aquella vez fue tan real / el peso de la tierra en mis manos, que llegué a creer / que todos los valles nacerían a la vida”. El poema se cierra con una variante del verso final de la *Divina Comedia*: “del amor que mueve el sol te juro y las otras estrellas”. De todos los sueños el más real ha sido aquel fundado en el amor, nuevamente la representación alegórica de una visión que es el único espacio en el que se afirma la posibilidad de realización de la utopía. La insistencia en el sueño, en la momentánea visión resulta fundamental para comprender una escritura que a través de este recurso recurre a la potencia del discurso utópico, a su dimensión crítica.

La escritura de un sueño fallido. Anteparaíso se cierra con “Esplendor en el viento”, conjunto de poemas definidos por un carácter más fragmentario y por un contenido menos utópico. El primer poema “Tres escenas sudamericanas” alude al intento de cegarse y a la imposibilidad de escribir “el Paraíso”. Escribir el paraíso es la escritura imposible, metáfora de un sueño que no puede ser visto, sino por los ojos de otro. La sección que cierra el libro, “El viento sobre la hierba”, se sitúa en los espacios de la marginalidad sudamericana: la pampa argentina, las llanuras del Chaco, las barriadas pobres, como si en definitiva ése fuese el único espacio en que las visiones utópicas anteriores tuvieran sentido; sólo la precariedad y la pobreza es capaz de dotar de sentido al discurso del sueño, único lugar de la felicidad:

PERO ESCUCHA SI TÚ NO PROVIENES DE UN
BARRIO POBRE DE SANTIAGO ES DIFÍCIL QUE ME
ENTIENDAS TÚ NO SABRÍAS NADA DE LA VIDA

QUE LLEVAMOS MIRA ES SIN ALIENTO ES LA
DEMENCIA ES HACERSE PEDAZOS POR APENAS
UN MINUTO DE FELICIDAD
(“Esplendor sobre la hierba”, p. 145)

Con este gesto Zurita sitúa la lectura en términos claramente políticos. El discurso utópico visto desde la marginalidad es liberador. De ahí que el poema final, que lleva precisamente el título de “Anteparaíso” (p. 146), recuerda el inicio de *Purgatorio*: la quemadura en la mejilla, momento doloroso desde el que es posible soñar el anteparaíso; su dolor es en definitiva el de un “buen sudamericano” afirmado como Rimbaud a una traumática visión de la esperanza y de la felicidad: “porque yo que creí en la felicidad / habré vuelto a ver las radiantes estrellas”. El discurso utópico en *Anteparaíso* no es pues unidimensional, permanentemente el sujeto recuerda que se trata sólo de un sueño, resituando el espacio distópico desde el que se produce.

6. *La vida nueva: poesía, historia y fundación*

La publicación de *La vida nueva* supone en el proyecto poético de Zurita el cierre de una unidad programática integrado por sus tres libros fundamentales. Se trata de un enorme volumen de 533 páginas, una especie de nuevo *Canto General*. El libro no fue acogido al momento de su publicación con el mismo entusiasmo crítico de los dos anteriores, seguramente porque a esas alturas Zurita se había convertido en el nuevo poeta nacional, con el peligro demasiado evidente de jugar un rol cívico preponderante en el

proceso de transición.³⁴ Pero es evidente que se trata de su propuesta más ambiciosa en la que ocupó alrededor de 12 años de escritura, por su misma envergadura ofrece un desarrollo menos unitario que el de sus dos libros anteriores. Una lectura cuidadosa muestra la articulación de dos discursos aparentemente contradictorios y cuya unidad no llega a resolverse en el desarrollo poético: buena parte de los textos están definidos por su condición de relatos (discurso narrativo) de sueños o sucesos que definen la fundación del sur de Chile; mientras otros corresponden a un eterno fluir lírico, que va del nacimiento de los ríos a su internación en el mar hasta su ascenso a los cielos, articulando principalmente imágenes genesíacas. En su construcción los primeros constituyen “experiencias de vida”, es decir relatos realizados al autor por individuos concretos (por ejemplo las narraciones de la colonización del sur), o por experiencias vitales del propio sujeto (pasajes relativos a la dictadura militar, por ejemplo); mientras los segundos se articulan como un puro vuelo imaginativo.

El volumen se encuentra dividido en dos secciones de muy desigual extensión,

³⁴ Los aspectos más discutidos han estado ligados a las vinculaciones de Raúl Zurita con el nuevo gobierno democrático; a sus agradecimientos en *La vida nueva* a importantes autoridades del nuevo régimen y, especialmente, a la escritura de la letra de un himno de campaña del segundo presidente democrático, Eduardo Frei. Curiosamente el espectro de la crítica ha variado sustantivamente desde quienes durante la dictadura criticaban sus “escandalosas” acciones de arte, a quienes desde la otra frontera luego critican su servilismo al poder. Un ejemplo interesante de este tipo de críticas es la que ofrece el narrador Gonzalo Contreras: “No puedo negar que me produjo gran asombro enterarme que mi amigo Raúl Zurita había compuesto una suerte de himno para un acto artístico de la campaña de Frei. Pero si podemos considerar el asunto como una mera performance, un acto poético al fin y al cabo, no se aprecia así el discurso con que en un acto en la Plaza de Mulato Gil de Castro, el mismo Zurita hizo un panegírico del candidato. Puedo comprender la situación si tras esto hay una agregadura cultural que puede dar tiempo y holgura a un creador para sacar adelante su obra. Lo que me molesta es la genuflexión y el besamanos al que se ve obligada la dignidad de un poeta al que le sobran méritos”. En: “Mala conciencia”, *Qué Pasa* 1194, 26 de febrero de 1994, p. 48.

primero, “La vida nueva”, que se abre con una nueva dedicatoria, ahora a Amparo Mardones, nueva compañera del poeta: “a Amparo Mardones / La Vita Nuova // Detrás de todos los nombres está tu nombre” (*La Vida Nueva*, pág. 511)” (p. 13), e incluye once textos; mientras la sección “Canto de los ríos que se aman”, ocupa dividida a su vez en una treintena de subsecciones la parte central del libro en cuestión.

De los once textos de “La vida nueva” diez corresponden a grabaciones de sueños hechos por el poeta a pobladores del Campamento Raúl Silva Henríquez. En el dolor de estos sueños se advierte el deseo alguna vez entrevisto, la utopía de un lugar distinto al de su circunstancia.³⁵ El recurso antropológico de la transcripción y montaje de testimonios es trasladado a la construcción del poemario como una proyección de la escritura de los sueños, las quimeras, del sujeto en *Anteparaíso*, sólo que ahora se trata de un registro de lenguaje que pretende reproducir las peculiaridades de la sintaxis de los entrevistados. Quienes hablan son los propios personajes, cuyos nombres suelen titular cada uno de los sueños, y se dirigen a una figura femenina, la “señorita”, que supuestamente realiza las entrevistas. ¿Quiénes hablan? ¿De qué hablan los sueños? ¿Qué tienen en común estos sueños? Responder estas preguntas puede servir para comprender un modo de imaginación marcado por la marginalidad, el desarraigo, el miedo. No olvidemos que *Anteparaíso* se cerraba aludiendo a aquellos que provienen “de un barrio pobre de Santiago” y que se hacen pedazos “por apenas un minuto de felicidad”. La grabación de estos sueños, realizada en

³⁵ Sobre los sueños narrados en “La vida nueva”, Zurita ha señalado: “Sí, ese trabajo está hecho, y de allí salieron diez sueños que constituyen el comienzo de un libro que no he publicado, y que se titula *La vida nueva*. Son diez sueños de pobladores del campamento ‘Silva Henríquez’. Ese trabajo me costó mucho. Grabé cerca de veinte, y finalmente transcribí diez. Me costó mucho contactarme con ellos, y usar la grabadora, porque tenía la sensación de estar irrumpiendo, como forastero, en una realidad que para ellos es toda su vida.” En: Juan Armando Epple: “Transcribir el río de los sueños”, op. cit., p. 879.

agosto de 1983 (cf. p. 16), se encuentra muy cercana al momento de la escritura de este libro. La utilización de un método ampliamente expandido en el campo de la antropología del testimonio, sirve a Zurita como mecanismo de representación de un imaginario colectivo que subyace a la precariedad. En tanto procedimiento poético sirve, por una parte, a la finalidad de convertir a *La vida nueva* en una polifonía textual, que se expande a las demás secciones, construidas muchas veces como relatos de sueños o sucesos de otros sujetos a un poeta definido como recolector de las voces de la colectividad; por otra, permite la constatación de que el lenguaje de la utopía es una constante cultural que subyace a las más variadas formas de vida; la precariedad, la pobreza, la marginación no anulan esta voluntad de soñar.³⁶ Si el sueño es una realización de deseos como al menos ha pretendido el propio Zurita con esta elaboración, debemos suponer que detrás de estos relatos se encuentra precisamente una volición que les da sentido.³⁷ Los sueños, sin embargo, en su mayor parte, están marcados por las imágenes de la violencia, y sólo por momentos aparecen retazos de un discurso de consolación.

³⁶ El sueño es concebido como “una realización de deseos” en la expresión de Freud: el sueño “Es un acabado fenómeno síquico, y precisamente una realización de deseos; debe ser incluido en el conjunto de actos comprensibles de nuestra vida despierta y constituye el resultado de una actividad intelectual altamente complicada.” *La interpretación de los sueños. Obras Completas* Vol. III, Ensayo XVII, Cap. III. Barcelona, Orbis, 1988, p. 422.

³⁷ “La gente me empezó a contar sus sueños nocturnos, aceptando esto como un chiste. Y me di cuenta que los sueños que más recordaban incluían imágenes de grandes pastizales y pájaros, que contrastaban radicalmente con el ambiente de hacinamiento en que vivían. Detrás de esto estaba el fenómeno de la emigración del campo a la ciudad. Porque aunque sean de la segunda o tercera generación de inmigrantes persisten en ellos imágenes de la experiencia de sus padres o abuelos. De hecho habían dos o tres sueños, que tengo transcritos, con imágenes de bosques y tierras absolutamente nítidos y de gran concreción. Allí me di cuenta que esos sueños, y esto fue para mí una gran revelación, eran muy distintos a los que uno usualmente suele escuchar. Y eran distintos porque también los sueños tienen un carácter de clase. A mí me resultaron sorprendentes tanto por su belleza como porque no tenían nada que ver con las posibilidades de mi imaginación.” En: Juan Armando Epple: op. cit., p. 879.

Una serie de ellos se caracterizan por la presencia de imágenes de la precariedad y la violencia (“La vida nueva”, p. 15; “Alamiro Núñez”, p. 17), otros por imágenes mortuorias (“Jacinto Quezada”, p. 19; “La colombiana”, p. 21; “Julia Millacura”, p. 22; “Hermelindo Salvatierra”, p. 23), y otros, finalmente, por imágenes espaciales: agua, tierra y aire (“Carlos Coñuepán”, p. 18; “Dionisia Bravo”, p. 20; “Ziley Mora”, p. 24; “Mar de Plata”, p. 25), lo que no impide que muchas veces estos elementos se encuentren fusionados en el relato, siempre marcados por el anhelo del retorno a la tierra, al útero. Más allá de esta distinción temática, fuertemente arbitraria, en el ámbito simbólico predominan en estos sueños las imágenes acuáticas asociadas ya a las aguas mortuorias, ya a las aguas primaverales y vivificadoras, ya a las aguas uterinas. Esta triple dimensión cobra en el conjunto del libro una dimensión fundamental para su comprensión simbólica. El flujo de las aguas es el elemento estructurador del sistema simbólico elegido, en cuya base se encuentra el mito fundacional de la purificación del cuerpo por medio de las aguas sanatorias; por esta vía la poesía de Zurita ingresa a un terreno marcado por la alucinación, el flujo verbal irracional y la desobjetivación de la materia.

“La vida nueva”: aguas amnióticas, mortuorias y primaverales

Los dos sueños que articulan imágenes de precariedad y violencia son de naturaleza simbólica muy distinta, mientras el primero narra un sueño de desnudez en el contexto de un parto, el segundo es un sueño de persecución. Elegimos el primero, titulado precisamente “La vida nueva”, que fusiona dos elementos oníricos de gran relevancia: el sueño de la propia desnudez y el sueño del parto. El primer elemento se encuentra suficientemente

descrito por el propio Freud como uno de los sueños “típicos” que apuntan a la nostalgia de la infancia como paraíso y al deseo exhibicionista.³⁸ El relato se define por una serie de unidades básicas: soñar que se está desnudo ante unos observadores que no reparan en este hecho, el deseo de huir y la ausencia de reproche de los observadores. El sueño narrado por Zurita comienza precisamente con esta imagen: “Como una vergüenza que yo tenía empecé a soñar, / mire sí, soné que estaba acurrucada contra la pared igual que una india chamana y que una / gran cantidad de gente me rodeaba mirándome y / yo toda sola, muerta de vergüenza, trataba de cubrirme.” (p. 15) Esta imagen luego se fusiona con otra que profundiza aún más la imagen de la desnudez de la hablante: el parto sin ayuda. La hablante se encuentra rodeada de gente, pero debe cortar con sus propios dientes el cordón umbilical de cada uno de los hijos que trae al mundo: “Pero todavía venía una más y detrás de esa otra; / y luego otra y otra y otra más, que igual parí, una por una, rebanándoles el colgajo a mordiscos.” De este modo, se impone la imagen de la precariedad, del abandono, hasta el punto en que la desnudez inicial se transforma en transparencia del propio cuerpo a través del cual se ve el cordón cortado goteando sangre: “Me veía como una / ventana transparente, toda por dentro me miré / y allí estaba el cordón umbilical colgando, / igual que una tripa, cortado, goteando sangre.” No quiero evitar mencionar la relación que Freud establece (citando a Keller) entre el sueño de la desnudez y el viaje (la extranjería): el que sueña con regresar lo hace desnudo y herido. Propongo en consecuencia que detrás del sueño de la desnudez transcrito en este texto se encuentra el anhelo del regreso de la hablante a su espacio originario.

El conjunto de sueños mortuorios es el más amplio de la sección. Se trata de cinco

³⁸ Cf.: *La interpretación de los sueños*. Op. cit. pp. 494 y ss.

sueños definidos, por los propios hablantes, como “malos sueños”, sueños de mala muerte, en definitiva. Imágenes demoniacas como la del chivo, con una cifrada carga sexual (“Jacinto Quezada”, p. 19); la pérdida de los hijos (“La colombiana”, p. 21), o el entierro vivo del padre (“Julia Millacura”, p. 22), configuran un escenario terrorífico en el imaginario de individuos marcados por el miedo. Más evidente se vuelve esta dinámica en el sueño de “Hermelindo Salvatierra”(p. 23) que narra su propio deseo de la muerte. El relato comienza con la imagen de la muerte tirando al hablante: “Estaba la mala, la rapada, la mala tirándome”, su escapatoria se produce por un camino cuya bifurcación anuncia la duda y el peligro: “me fui por un camino que se partía”; el camino culmina en un lago ensangrentado, donde un perro le obliga a montarlo para vadearlo. Las connotaciones mortuorias del perro han sido puestas de manifiesto por Gilbert Durand, así como su papel de barquero funerario³⁹, que en este caso se encuentran claramente perfiladas. El acercamiento a una intensa luz consoladora, culmina con la llegada a un portón de fierro que cierra este segmento del sueño, donde el hablante es rechazado por un “cristiano” que le dice: “No. ¿Quién te mandó a llamar a ti? Todavía no estás escrito. Ándate.” El sueño termina con la imagen de la madre y la hermana cogiendo de los cabellos a Hermelindo Salvatierra, luchando contra la parca, “sólo que yo no quería volver. Yo quería morirme”, dice el hablante.

En el único texto en que el sujeto autorial recupera la voz en toda la sección, Zurita escribe: “EL BRILLO DE ESTRELLAS YA EXTINGUIDAS COMENZABA A CONSTELAR EL CIELO HACIÉNDOME RECORDAR UNA LEYENDA AYMARA QUE DICE QUE SI UNA PERSONA ESTÁ A PUNTO DE MORIR, HAY QUE

³⁹ Cf. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Op. cit., p. 80 y 194-195.

AGARRARLA DE LOS PELOS DE LA CABEZA CON TODA LA FUERZA PORQUE ENTONCES LA MUERTE NO PUEDE LLEVÁRSELA.” (p. 16) La muerte, sin embargo, tiene aquí una función consoladora, el sujeto quiere morir, la fuerza de quienes le tiran desde abajo supone “un dolor muy fuerte”. Por lo mismo, el sueño se conecta con los sueños de precariedad y confirma la condición de desarraigo y marginalidad en la que se inscriben todos los personajes de estos textos. Siempre en la intuición de una condición de vida distinta.

Los sueños definidos por la presencia de imágenes espaciales tienen una finalidad claramente más consoladora: Carlos Coñuepán (p. 18) sueña con su tierra, con su cacique que le dice que abandone la capital y regrese; Dionisia Bravo (p. 20) sueña con aires puros, como si se hubiera “ido de esta mugre de ratoneras”; Ziley Mora (p. 24) sueña con países tendidos como una stampa en el cielo “y vea yo nunca, nunca he soñado más / feliz”. El sueño que concentra estas imágenes es “Mar de Plata”(p. 25) definido por el hablante como “un sueño de amor” y corresponde a una imagen fundamental de la cosmogonía mapuche: el Huilcaleufu, las aguas del cielo, el río de las estrellas. Gastón Bachelard en *El agua y los sueños*⁴⁰ asocia la imagen de la barca y, por ende, del agua, al recuerdo inconsciente de una felicidad sin límites y señala que las imágenes del vuelo aéreo son imágenes llenas de dulzura. En este relato el onirismo está marcado en un primer momento por esta imagen ancestral, por la imagen de: “Miles de ríos iban subiendo sobre el / cielo y era tan bello, sí, tan increíble. La gente / veía sus propios rostros relampagueando en la / oscuridad e igual que el sonido del viento, aguas, / naves voladoras, de pronto era el rumor del río preguntando...” El río de los sueños transporta al hablante a sus tierras, al matrimonio con

⁴⁰ México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

una muchacha y, sobre todo, a las imágenes de la infancia, al espacio de la consolación de los líquidos uterinos: “Sí, por eso madre, padre río bajaban con mi cuerpito / a cuestras rompiéndose de amor entre las piedras”. Este sueño es fundamental para la comprensión de la sección segunda parte y central de *La vida nueva*, “Canto de los ríos que se aman”. A diferencia de los sueños de *Anteparaíso* que constituyen construcciones mentales de “Zurita” y, por ende, corresponden a visiones utópicas situadas en el futuro, los sueños de “La vida nueva” corresponden a experiencias reales de los personajes, cuya situación temporal se ubica generalmente en el pasado. Los sujetos que hablan son individuos provenientes de la cultura mapuche, desarraigados de su espacio originario y transplantados al hacinamiento de la gran ciudad, de ahí que ante la precariedad de su propio presente opongan la ensoñación de la infancia: playas, praderas, bosques. La compensación de la alucinación sirve en estos casos para satisfacer evidentemente una carencia.

Este punto de partida da lugar, en la sección “Canto de los ríos que se aman”, a una celebración de la naturaleza, del paisaje, en la que se quiere ver las señales de un reencuentro y de una nueva época, aunque en diversas secciones se siguen manifestando los signos del dolor. El proyecto de Zurita resulta notable no tanto por la factura de estos poemas como por introducir un registro distinto en una época definida como del fin de las utopías.

“Canto de los ríos que se aman”: el discurso histórico

La sección central del libro “Canto de los ríos que se aman”, es la escritura de los ríos de Chile, entendido como un canto amoroso, el canto de un soñado bien.⁴¹ En este plano su lenguaje introduce no sólo un registro inusual, sino que también aporta al debate que la poesía ha establecido en su transcurso, reinsertándose en la más plena tradición americanista de la vanguardia. En el contexto de una amplia reflexión sobre la historia reciente de Chile que define buena parte de la poesía chilena actual, la escritura de Raúl Zurita se inserta en este debate a través de una indagación en las historias olvidadas y marginales. El proceso constructivo de esta dimensión se realiza en dos direcciones. Por una parte, nos encontramos con la historia (a veces legendaria) de los colonos del sur de Chile;

⁴¹ Sobre la escritura de esta sección Zurita ha señalado: “Es un proyecto que comencé en 1986. Inicialmente iba a ser un poema de amor. Pero fue creciendo... La idea es la siguiente: son todos estos ríos, que van desde el Itata hasta el Backer, cientos de ríos que vienen bajando de la cordillera y de pronto inician una especie de vuelta, cambian su curso y comienzan a marchar para arriba. Suben hacia el cielo y allá dibujan todas las escenas que se produjeron en la tierra. Es un libro de unas doscientas páginas donde están narrados todos los hechos que han sucedido en esta zona. Estos ríos aparecen como el trasfondo y los testigos de esta historia. Después, hablando con mi amigo Leonel Lienlaf, me contó algo que curiosamente yo presentía: me di cuenta que esta visión de los ríos del cielo es algo que participa de la cosmovisión mapuche. El me habló del huilcaleufu, “el mar de arriba”, “las aguas de arriba”. El huilcaleufu es el río de las pintas blancas, la vía láctea. Esto me impresionó mucho, porque fue como constatar que cuando uno bucea en sí mismo, sin haberse documentado necesariamente, encuentra esas grandes imágenes que estaban sepultadas pero que nos han acompañado siempre. Para mí fue muy impresionante, y emocionante, darme cuenta que esa imagen de los ríos en el cielo correspondía a una visión que era muy natural en varias cosmovisiones de mundo. (...) En este libro hay dos planos: uno es la historia bastante real, de un gran incendio que hubo en la zona de Palena, en los años cuarenta, y que obligo a todos los moradores a bajar al valle. Esta es la historia de cinco familias que bajan y pueblan las riberas del río Correntoso, el Yelcho, el Futaleufú y el Michimahuida. El poema se inicia con esta bajada, y en su configuración acudo al tópico del génesis y el éxodo. / El otro plano, o momento configurador, es la historia que se vive a partir del golpe militar, con una serie de tragedias, luchas y esperanzas anónimas que quedan sin embargo impresas en la memoria subterránea de los ríos.” En: Juan Armando Epple: op. cit., p. 882.

se trata de un conjunto de relatos contruidos a partir de las marcas propias de un discurso “de escucha”, es decir, narraciones realizadas por los propios descendientes de los colonos al poeta que inscribe este flujo discursivo en el contexto del canto de los ríos chilenos; es lo que ocurre en secciones como el “Primer canto de los ríos”, “Las primeras migraciones”, “Samuel e Ismael” y “Gabriel Ibáñez mira la saga de las aguas”. Por otra parte, el flujo histórico es abordado a través de un discurso testimonial y de denuncia relativo a la dictadura militar: “El mar de las tablas”, “In memóriam Universidad Santa María (1967-1973)” y “Las tumbas del océano”. Este flujo histórico se conecta con las demás secciones del volumen a través de un discurso mítico de connotaciones bíblicas, por medio del que se articula el “canto de los ríos”. Así, por ejemplo, la sección “Los ríos arrojados” es el génesis de los ríos, precipitándose desde los cielos a la tierra; mientras “Y fueron las aguas”, que inicia el discurso histórico de los colonos, corresponde al éxodo de los pobladores y la llegada a la tierra prometida, provocado por los grandes incendios de los bosques del sur, resultado de la política de “limpieza” de la selva austral para lograr campos agrícolas y de pastoreo. El discurso polifónico de los colonos y sus múltiples personajes se conecta a su vez con la “sinfonía de las aguas”.

El discurso del colono es presentado a través de la entrega de la voz enunciativa a los propios personajes, quienes recurren a los diversos mecanismos del discurso testimonial, tales como los tópicos de “lo visto y lo vivido” o los de escucha que refieren lo narrado como oído de un testigo directo. Por medio de estos mecanismos se asegura la *representación de la verdad histórica como si se adecuara a las leyes de la realidad, más que a las leyes del discurso al que pertenece*. La naturaleza de los relatos es, sin embargo, distinta atendiendo a la materia narrada. Ya que por una parte nos enfrentamos a

macrorrelatos fundacionales de naturaleza colectiva, narrados generalmente en primera persona por un único hablante como ocurre en la sección “Y fueron las aguas” o en “Las primeras migraciones”; o bien a microrrelatos, historias individuales de connotación colectiva, que se injertan en los macrorrelatos como ocurre con “Samuel e Ismael”.

El extenso poema “Y fueron las aguas” (pp. 49-63) consiste en el recuerdo por parte de Aladín Ibáñez de la huida de los grandes incendios del río Espolón hasta las riberas del río Yelcho, en el que predominan las imágenes genésicas y fundacionales, los signos de la maldición en “el meollo del mundo”:

Fue en las orillas del río Espolón. Los grandes incendios
ardieron y ardieron hasta acorralarnos contra sus aguas;
en un comienzo parecía una simple humareda, pero muy pronto
eso se había transformado en un infierno. Así comenzó
nuestra huida. Perdimos todo: casa, ropas y animales. Antes
no había más que un vago remordimiento, un país que después
llamaron Argentina y unos hombres que apodaron gauchos. Así
hablábamos en aquellos tiempos pero eso ya no existe;
solamente el río, sólo el fragor de los torrentes. La travesía
duró tantos días que hasta cinco veces se nos abrieron y
volvieron a cicatrizar las mismas heridas. Allí perdimos lo
poco que teníamos porque el señor nos puso el granizo, las
grandes crecidas y los pantanos. Cuando por fin llegamos a la
punta este del Yelcho únicamente nos quedaban unos cuantos
huesos y la estirpe, amigo. La estirpe que fundó la tierra aquí;
en el mismo meollo del mundo. Ese fue el incendio del río
Espolón.

(p. 53)

La saga de Aladín Ibáñez es la de una estirpe de boteros, los primeros que se “amistan” con las aguas tormentosas de los ríos. Los ríos son entonces metáforas de los hombres y de su historia, las mismas metáforas que Zurita proyectará hacia su peculiar refundación de la patria; por eso el narrador dice: “Así son los ríos. Si uno llega a amistarlos son como un / camino; uno se conoce palo por palo y puede tratarlo como a / una mujer, porque al fin

todos somos arroyos de una sola agua / que se viene bajando, despeñándose o apoyando, y los que no / conocen las corrientes pueden terminar en soltería, codicia o maldad." (p. 55)

Lo que predomina en el relato inicial es precisamente la aparición de las fuerzas destructivas cuyo origen se encuentra en el pecado de la codicia, la ambición desmedida que llega desde afuera. El discurso profético apocalíptico se lleva a cabo por medio de la introducción de un nuevo narrador, Antonio Ibáñez, que nuevamente en un sueño ve como el miedo se apodera de los habitantes de los ríos de una estirpe condenada desde su origen "a parir y a morir acorralados contra estos torrentes" (p. 57). La profecía siguiente de Aladín Ibáñez sirve para conectar el discurso fundacional con el discurso histórico reciente: la aparición de los soldados arrojando los cuerpos de los colonos desde los helicópteros y estableciendo el espacio de la violencia y la destrucción.

El discurso fundacional se proyecta a la tercera sección "Las primeras migraciones" que se introduce con un sueño: el de Manuel Cabero, otro de los remeros. El texto en cuestión consiste en una reescritura de "Allá lejos" de *Anteparaíso*, nuevamente un Dios castigador y tiránico ordena al sujeto cometer un crimen para saciar su propio deseo de muerte, que luego se proyectará a la vida de los colonos:

Su voz había surgido de pronto llamándome entre las aguas:

-¡Yo soy el Dios de tus padres, de Abraham, de Isaac, de Jacob y de todos los que tú conoces!

-Todos en el otro mundo -repuse-. ¿Qué quieres ahora?

-¿Dónde están los que cruzaste hoy?

-Ninguno -le respondí-, todos parecían gozar de muy buena salud.

-¿Cómo?

-Tal como lo oyes: ni uno solo -agregué.

Lentamente su voz había subido y ahora parecía

detener las corrientes:

-Está bien -contestó- anda y mátalos tú entonces
(p. 85)

Esta imagen del dios castigador sirve como explicación mítica de la insistencia en el relato de las fuerzas destructivas provenientes de aquellos que "no respondían a nombres humanos" (p. 87). La escritura cobra nuevamente las huellas de la denuncia, aunque Zurita insiste en dotar a su discurso de una dimensión simbólica del mal como fuerza telúrica: "Fue al regreso de la / romería de Monsalve y primero ellas aparecieron como un / anuncio: los cadáveres de dos perros pegados pasaron a la / deriva flotando delante de nosotros. Así comienza el amor, / dijo Yolanda Monsalve mirándolos, y agregó: y así termina" (p. 85). La lucha no simbólica, sino real, en torno a la posesión de la tierra, entre los colonos, "dueños naturales" de las mismas, y las grandes compañías explotadoras comienza a convertir la violencia mítica de las aguas en violencia histórica y económica: "Poco a poco empezaron a circular los papeles y / cuando el dinero, de buena o mala ley, terminó terciando con / las palabras, aparecieron los títulos de dominio. Los que los / portaban no respondían a nombres humanos y cuando nos / resistimos a marcharnos fue como intentar hablar con el / incendio. La primera vez eran unos pocos; miraron y luego / arrasaron con los almacenes y taller de los Llanos. El padre / de ellos, Eduardo, reunió a sus hermanos e hijos pero fue el / pueblo entero el que se presentó ante él" (p. 87). Las fuerzas de la violencia se instalan como un curso irracional que comienza con los "grandes hacendados", sigue con "las patrullas armadas" y termina con "las propias descendencias" destruyéndose unas a otras (cf. p. 88).

El sueño de Manuel Cabero sirve además para adelantar los escenarios de la violencia que se desarrollan en la sección "Samuel e Ismael": las traiciones de un hijo a su

padre, la lucha entre dos hermanos (Samuel e Ismael) por el amor de su madre, la trágica amistad de Elias, etc. Los ríos guardan los sueños de los pobladores, así como sus tragedias y sus contradictorias historias de amor: "Porque sólo el Creador sabe por / qué nos extravía y nos pierde. Sólo Su Amor lo sabe y allí nos / caemos, nos rompemos enteros y de tanto en tanto levantamos / los ojos." (p. 91)

Los relatos proféticos de los boteros permiten el desarrollo del proyecto global de "Canto de los ríos que se aman", en la medida en que sus visiones de "los ríos del cielo" estructuran un gran relato alegórico que proyecta el destino de los ríos de los Andes hacia el océano, es la bajada de los ríos. En el destino de las familias de colonos se sintetiza el destino colectivo en sus esperanzas y sus odios, de igual manera en la bajada de los ríos advertimos una voluntad de solidaridad y reencuentro con los demás, por eso los ríos chilenos van al encuentro "de los Himalaya de las Rocallosa de los / Alpes" (p. 102).

La sección "Samuel e Ismael" está construida como un conjunto de siete relatos de la violencia: las coincidencias onomásticas con *La Biblia* tienen un trasfondo religioso que no necesariamente se corresponde con los respectivos pasajes bíblicos, sino que apunta en un diseño más amplio a las desgracias que se concentran sobre el pueblo de Israel. Los relatos abarcan un espectro geográfico más amplio pues incluye hechos acaecidos "desde el Biobío hasta el Baker" (p. 107). Se trata de relatos marcados por la desgracia: asesinatos, suicidios, violaciones. "Jeremías" (p. 107), por ejemplo, consiste en la horrorosa narración de una acción represiva durante la dictadura sucedida en el Maihue, donde "el miedo perdió a los hombres". Un grupo de campesinos son detenidos por unos soldados, los cuales en lugar de torturarlos directamente los obligan a morderse los unos a los otros hasta que "cuando corrió el primer / hilo de sangre nos habíamos convertido en fieras". Las escenas

de la violencia se proyectan nuevamente a situaciones represivas: "Ruth", historia de los apedreamientos de una mujer, de la defensa de su hijo y del asesinato de unos campesinos acusados de terroristas en la cordillera de Neltume; "Ezequiel" (p. 109) historia de la amistad de dos muchachos nuevamente en el contexto de las delaciones obligadas por la represión; "La cruz del Baker" (pp. 115-116) horrorosa historia sucedida durante la guerra de la madera, "la fiebre del alerce", en la que unos obreros terminan crucificando a un hombre, amante del más joven de todos:

En diez minutos la cruzaba estaba hecha.
¡La burra o su novio!, preguntó uno. Sus ojos se habían
abierto y miraba sorprendido. ¡Él! ¡Él! comenzaron a corear
todos y yo mismo me vi diciendo: sí, Él, Él. Cuando empezaron
a clavarlo quise aferrarme a sus pies. La primera pedrada
me arrancó el ojo. Poco después terminó todo.
Al otro día llegaron las provisiones. Ya era sábado. Su
sangre se había secado y la cruz dividía el cielo en cuatro.
En dos días nos marcharíamos y el dinero se iría
rápido. En las orillas del Baker, donde cantan las
grandes corrientes. Al este y al sur, norte y oeste.

Otro modo de articular el discurso testimonial y memorístico se encuentra con posterioridad a la sección "El mar congelado", metáfora de la impunidad en el sur imaginario, en "un país que una vez tuvo nombre" (p. 243). Se trata de las secciones "In memoriam Universidad Santa María (1967-1973)" y "Las tumbas del océano". En el primer caso la disposición gráfica de los textos imitan los nichos de un cementerio y "anotan" los nombres de víctimas de la dictadura. En el segundo, del que una primera versión había sido publicada como *Canto a su amor desaparecido*, luego de un conjunto de textos introductorios, se recurre al mismo procedimiento (el de los nichos) para aludir a la muerte y desaparición de los países víctimas de la violencia y el terror, por medio de un doble

procedimiento: la distribución en la página de las palabras como cuadrados similares a nichos, con sus respectivos pasillos y un lenguaje que por momentos parece recordar los informes técnicos forenses:

Países sudamericanos que lloran.
Habidos todos por días, padeci-
mientos y países devoradores en ni-
chos del Cuartel 13. De arenales,
ciudades indias y mundos, levanta-
ron las masacres y no hubo per-
dón, amistad ni ley. Murieron de
hambre de amor en sueños que se
señalan y nombrados. Yacen y
descansan en paz. Por noche fos-
forecen y largan lamento. Está indi-
cado procedencia y queja. Amen.

Los ríos de Zurita no van a dar al mar, se elevan y ascienden hasta los cielos escribiendo las caras de los hombres de estas historias. De ahí que el libro se acompañe con unos dibujos de familias en el cielo (pp. 157 a 160, 127 a 130, y 451 a 454) “realizados por el autor y retocados digitalmente por Isidoro Blanco” según se señala en las “Notas a esta edición” (p. 7). En este escenario de reencuentro y reconciliación la historia se limpia y se escribe en un sentido nuevo, como ocurre en el poema “La historia lavada” (p. 410), tal vez el único texto en el que se produce una reflexión sobre el propio proyecto de escritura, cuyo diseño hemos descrito en estas páginas: “Canten así el amor humano de los / cauces, detrás la historia nuestra / subía entera lavada por las aguas”, indica en el texto introductorio que como es habitual sintetiza el sentido que luego se expande a lo largo del poema. El sentido finalista y mesiánico de la historia de Chile desarrollado principalmente en *Anteparaíso* se proyecta ahora a una dimensión aún mayor, pues a este canto concurren el trazado todo “de la historia humana”. Allá lejos, en los cielos, se traza el sueño que la “otra vida nos pegó en

/ la cara cuando subieron los torrentes tirando la vieja historia de este mundo". La historia de la barbarie no es otra cosa que prehistoria (como pensaron tal vez Marx y Engels), sólo que la propuesta de Zurita se resuelve en términos de un materialismo metafísico, cuya realización es el sueño de la redención humana. El lenguaje contradictorio y doloroso de *Purgatorio* es ahora un discurso marcado por la sana ingenuidad de la fe, por la creencia en el poder de las palabras que ve en la escritura poética la posibilidad de transformar la escritura de la historia en la escritura del fin de la prehistoria:

Miren entonces el ascenso de los ríos cuando el sonido de las aguas se tendió sobre el horizonte y eran los cauces de todos los pueblos, de todas las historias, de todas las lenguas uniéndose en el canto de amor de los torrentes: Y fue como si una salva estallara iluminando los cursos de nuestras vidas, replican los ríos reemergiendo sobre el corazón del resucitado mundo, estelados, retornados del mar, espejeando el color del viento humano en las alturas

En nuestra lectura hemos visto de qué manera la potencia ambivalente y destructora de los sueños de "Domingo en la mañana", desestabilizadores ante todo porque no ofrecen respuestas como no sea la del deseo, se convierten a partir de *Anteparaiso*, pero sobre todo en *La vida nueva*, en lenguaje de respuesta. Es decir la pesadilla se convierte en utopía. El sueño deja de ser misterio, interrogación y se convierte en respuesta. Algo de eso ocurre en la escritura de Zurita. Los fantasmas, los terrores se morigeran.

ABRIR CAPÍTULO VII.

